



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“E l e s p a c i o í n t i m o”

T E S I S

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

P r e s e n t a:

Luis Antonio Luviano Flores

D i r e c t o r d e T e s i s:
Lic. Cuauhtémoc García Rosas

México D.F. 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

A mis queridos padres, Don Alejandro y Doña Lupita, por ser ese gran par de personas sencillas que siempre me han permitido ser, lo que he querido (o por lo menos intentado) ser. Por su apoyo en esta tesis.

A mis cuatro queridos hermanos: (que uno no los escoge, sino que, ya ni modo, te tocan y punto) “El Toro” (Alejandro), “El Manolo” (Manuel), “La Rata” (David), y en especial a mi hermana “Gerard” (Juanita), por haberme echado la mano con esta chamba. Y a mi sobrino “Cuauhpopoca” (Eder), por aguantarme en su compu.

A mi querida Nayeli, por alentarme a realizar este trabajo, y por ceder tu tiempo (de novia) y comprensión en mis ausencias por este estudio. Me da gusto que al finalizarlo todavía (eso espero) me quieras.

A mi querido profesor (a su memoria) Antonio Pujol. A ti mi gran amigo que, a la edad de ochenta años le enseñabas a un joven tímido y retraído de dieciocho. Siempre tenías alguna aventura, alguna maravilla guardada que contarle, con toda la paciencia que distingue a un gran maestro (gracias por confiar en que algún día será bueno).

A los que no pueden faltar, mis queridos amigos de la escuela. Siempre que recuerdo la ENAP, no pienso en algunas enseñanzas célebres, recuerdo alguna tarde de café, charlas *extrafilometartísticas* y ajedrez con ustedes. Con “el Chuy” (como mi hermano), “el Bequer” (como mi primo), “el diegue” (como el pariente loco), “el DonoVan Dyck” (siempre tan refinado), “el Sanx” (siempre tan acelerado), y el grupo de amigas: “la madame” (Esmeralda), “la Gaby”, “la Andrea”, “la Ana” (Ana Lilia), “la Adhara”, “la Marthiux” y “la Marthita” (parecidos nombres pero nada iguales), etc. Aquí incluyo a Itzel e Ingrid y a mi gran compa “el Fer”, que me aconsejó diera mi mayor esfuerzo. En fin a todos, aunque ya no nos veamos la gran mayoría, parte de ustedes está en este trabajo.

A mi Director de tesis el maestro Cuauhtémoc García Rosas. Siempre entre los alumnos corremos la voz de quiénes son los profesores que te ayudan, en nuestra conciencia existen todos aquellos que en verdad ejercen su oficio con gusto. Y el maestro Cuauhtémoc (sin conocerme), es de aquellos que siempre te ofrecerán una mano, y aunque no reciban ningún reconocimiento público, estos maestros son en verdad siempre respetados por los alumnos.

A Javier Montes, por su colaboración en este trabajo.

INDICE.

	Página.
Agradecimientos	6
INTRODUCCIÓN	7

CAPÍTULO PRIMERO. UN ACERCAMIENTO A LA INTIMIDAD.

1.1 Privacidad	10
1.1.1 Derecho a la intimidad.....	10
1.1.2 Derecho a la información.....	11
1.2 Sexualidad	12
1.3 Solipsismo	13
1.4 Secretismo	13
1.5 Intimidad	14
1.5.1 Primera aproximación a la intimidad.....	15
1.5.2 Seis axiomas de la intimidad.....	15
1.5.3 Momentos y figuras de la intimidad:	
1.5.3.1 Primer momento; Mismidad.....	16
1.5.3.2 Figura de la mismidad: la gemelaridad y espacio íntimo.....	17
1.5.3.3 Segundo momento; Alteridad.....	18
1.5.3.4 Figura de la alteridad; la multiplicación y el tiempo íntimo.....	18
1.5.3.5 Tercer momento; la estupefacción.....	19
1.5.3.6 Figura de la estupefacción; la inconfesabilidad.....	19
1.6 La conciencia	20
1.6.1 La conciencia y el espíritu.....	20
1.7 La sociedad íntima o la aberración de la intimidad	21
1.7.1 La sociedad íntima.....	21
1.7.2 Alternativas contra el dominio íntimo.....	22
1.8 El lenguaje de lo íntimo	23
1.9 Conclusión al capítulo primero	25

CAPÍTULO SEGUNDO. UN ACERCAMIENTO AL ESPACIO.

2.1 El concepto de espacio en Aristóteles	26
2.2 Uso y etimología	27
2.3 Espacio matemático	29
2.4 Espacio vivencial	30
2.5 Espacialidad humana	31
2.5.1 Habitar.....	32
2.5.2 El espacio propio.....	33

2.5.2.1 El cuerpo.....	34
2.5.2.2 La casa.....	35
2.5.2.3 El espacio libre.....	35
2.5.3 La intencionalidad del espacio.....	36
2.6 El hombre y su espacio.....	37
2.6.1 El hombre y su orientación espacial.....	37
2.6.2 El hombre y el vasto mundo.....	40
2.6.3 El hombre y la casa.....	43
2.6.4 Aspectos del espacio.....	45
2.6.4.1 El espacio hodológico.....	45
2.6.4.2 Espacio diurno y nocturno.....	46
2.6.4.3 El espacio crepuscular.....	48
a) El bosque.....	48
b) La niebla y la nevada.....	49
2.6.4.4 El efecto sensorial del color.....	49
2.6.4.5 Interiores.....	50
2.6.4.6 Espacio eufórico.....	50
2.6.4.7 El espacio presentual.....	50
2.7 Conclusión al capítulo segundo.....	52

**CAPÍTULO TERCERO.
EL ESPACIO ÍNTIMO.**

3.1 Espacio íntimo.....	53
3.1.1 Lo de dentro y lo de fuera, lo del «otro lado».....	54
3.1.2 Justificación del concepto.....	56
3.1.3 Animus, Anima.....	57
3.1.4 Fenomenología y psicoanálisis.....	58
3.1.5 La imagen poética.....	60
3.1.6 Ensoñación y sueño.....	61
3.1.7 La ensoñación cósmica; <i>La ensoñación que tiende a la infancia</i>	63
3.2 Conclusión al capítulo tercero.....	68

**CAPÍTULO CUARTO.
PROBLEMAS DE LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO.**

4.1 La Perspectiva.	
4.1.1 Primeras manifestaciones de representación del espacio. (Albert Flocon).....	69
4.1.1.1 Perspectivas Místicas.....	70
4.1.2 Edad Media y Renacimiento. (Erwin Panofsky).....	71
4.1.3 Panofsky y la « forma simbólica ».....	73
4.1.4 Problemas de la representación espacial del siglo XX. (Roberto V. Giménez Morell).....	75
4.1.4.1 Cubismo y futurismo.....	76

4.1.4.2	El espacio expresionista.....	77
4.1.4.3	Síntesis y abstracción de la realidad.....	78
4.1.4.4	El surrealismo.....	79
4.1.4.5	Superrealismo y «trompe l'oeil».....	79
4.1.4.6	La representación curvada del espacio.....	80
4.1.4.7	Alteraciones del trazado perspectivo.....	81
4.1.5	Formas de representación espacial.....	82
4.1.5.1	La perspectiva oblicua.....	82
4.1.5.2	Perspectiva axonométrica.....	84
4.1.5.3	Perspectiva ambivalente.....	85
4.1.5.4	Proyección ortogonal en alzado y planta.....	85
4.1.5.5	Doble visión simultánea.....	86
4.1.5.6	Vistas ortogonales combinadas.....	87
4.1.5.7	Perspectivas con varios puntos de vista.....	87
4.1.5.8	Representación espacial mediante sistemas distintos.....	88
4.1.6	Luz y color en el espacio (Rudolf Arnheim).....	89
4.1.6.1	Gradientes de luz.....	89
4.1.6.2	Sombras.....	90
4.1.6.3	Gradientes de color.....	91
4.1.6.4	La expresión del color.....	91
4.2	Conclusión al capítulo cuarto.....	93
CAPÍTULO QUINTO.		
EL ESPACIO ÍNTIMO PICTÓRICO.		
5.1	¿Es posible representar el espacio íntimo?.....	94
5.1.1	Intimidad e intimismo.....	94
5.1.2	Intimismo y Romanticismo.....	96
5.1.3	Análisis comparativo entre intimidad e intimismo.....	97
5.1.4	Intimismo en la pintura.....	99
5.2	El espacio íntimo en la pintura.....	99
5.2.1	Giorgio de Chirico.....	100
5.2.2	Giorgio de Chirico y el ensueño.....	102
5.2.3	Giorgio de Chirico y la soledad.....	103
5.2.4	El espacio que conduce al ensueño.....	104
5.2.5	Giorgio de Chirico y la intimidad de lo objetos.....	106
5.2.6	Intimidad de los objetos.....	107
5.3	Conclusión general.....	109
	IMÁGENES.....	112
	BIBLIOGRAFÍA.....	118

INTRODUCCIÓN

Desde el título de este estudio, "*El espacio íntimo*", se plantean ya dos conceptos que enmarcan la problemática del mismo. Por un lado, *el espacio*, concepto que se presta a una difícil determinación fuera de la concepción matemática. Y por el otro, el concepto de *intimidad*, que se ha prestado a múltiples confusiones, al grado que hemos perdido el sentido de su verdadera esencia.

En capítulo primero, analizaremos cuáles son las principales confusiones a las que se ha sujetado a la *intimidad*. Los significados que le hemos otorgado, principalmente en campos como la Psicología y el Derecho, entre otros. Asimismo de la *intimidad*, descubriremos su verdadera esencia, en la cual José Luis Pardo ha de ilustrarnos con su profundo y serio estudio.

Cuando nos referimos a la *intimidad* surge la concepción del «Yo», en primera instancia, seguido de su doble y su contrario, el «sí mismo». Esta aparición de ambos (que conciernen la convicción de *uno*), nos harán entrever el proceso de auto-conocimiento. Un profundo proceso en donde aparecen los momentos de *mismidad*, *alteridad* y *estupefacción*. El proceso de *alteridad* conlleva su propia relación con el tiempo. Con la necesidad de concebirlo como *tiempo íntimo*, desatendido del tiempo cronológico. En el momento de *mismidad* se despliega el espacio, donde ha de surgir la necesidad de determinarlo como *íntimo*, desatendido en su relación con el espacio basado en un sistema de relaciones *medibles*. Y de aquí partirá el estudio de nuestro capítulo segundo. En el momento de *estupefacción*, analizaremos un punto de suma importancia en relación al lenguaje dentro de una alineación *íntima*. El *lenguaje íntimo* nos dará las bases para comprender el medio de expresión, tanto de la poesía como de la pintura.

Como ya lo dijimos, en el capítulo segundo estudiaremos el espacio, donde ha de encontrarse al *hombre* como eje de este estudio. Otto Friedrich Bollnow será el guía que nos lleve a comprender el espacio, partiendo de su sentido objetivo, hasta la puerta del sentido más subjetivo del mismo. Veremos que la concepción espacial no se desprende del hombre, y cuanto más objetiva es su relación con el espacio, más involucra su relación empírica con el mismo. Se vuelve inseparable de su experiencia corpórea. Cuando analicemos el principio de *habitar* el espacio, comprenderemos la relación objetivo-subjetiva con el mismo, a su vez que surgirán los elementos para la convicción del espacio vivencial, especialidad humana e intencionalidad del espacio, principios que serán inicio de una inserción del concepto de *espacio íntimo* al estudio.

Así pues, partiendo de esta manera de concebir al *espacio* desde diferentes puntos, nos adentraremos en el estudio del *espacio íntimo*. En el capítulo tercero Gastón Bachelard ha de conducirnos a un espacio que parte de la convicción de lo de *dentro*. Si tomamos al cuerpo como la experiencia primigenia de espacio, en donde inclusive inicia la experiencia misma del *habitar*. En donde aprendemos a *habitar* el exterior, y por ende, por medio de la *conciencia*, existe un despliegue que se produce hacia el sitio que, Bachelard denomina, como *lo otro*, lo *de dentro*, donde han de producirse las experiencias espaciales del creador. Nos estamos refiriendo al

espacio íntimo. Un espacio que el creador *habita*, a través de su *anima*, que es donde parte el principio del *ensueño*. En este capítulo analizaremos qué es el *ensueño*, en qué se diferencia con el *sueño* y qué disciplina es propia para su análisis. Al abordar el *ensueño*, comprenderemos la capacidad de la *conciencia* donde ha de desplegarse el *espacio íntimo*. Espacio en donde ha de emerger la *imagen poética*. De ahí surgirá la cuestión; ¿a qué le llamamos *imagen poética* en la pintura? La *imagen poética* vendrá a ser una poderosa vía para llegar a la pintura y la poesía.

Tomando en cuenta que el *espacio* viene a ser uno de los problemas principales de la pintura, le corresponde al capítulo cuarto el estudio de la *perspectiva* como principal vía de representación espacial. El problema de la *perspectiva* no le corresponde tan sólo el problema de la representación espacial Renacentista. Ya nos hablarán tanto Albert Flocon como Erwin Panofsky, de los problemas de representación del *espacio*, dándonos un panorama histórico. Panofsky nos hablará de la concepción de *formas simbólicas* de representación, las cuales serán los elementos propios de la expresión artística. Junto con Roberto V. Giménez Morell, con quien veremos que a lo largo de las vanguardias, el artista continuó utilizando los principios básicos de la *perspectiva*. El arte de la pintura no necesariamente tiene que buscar el romper con estos principios para consumarse como un arte “en verdad moderno”. Si bien es cierto que el método de representación se transforma, como en el cubismo por ejemplo, éste conserva principios de estructuración *perspectiva*. El artista ha de ser quien sepa utilizar al conocimiento para lograr *sus* fines expresivos, a su vez para lograr *sus* representaciones espaciales.

Ya en el capítulo quinto, se pondrán en conjunción todos los elementos del estudio. Partiendo del análisis de cómo ha sido tomada la *intimidad* en el arte, más particularmente en la pintura. Analizaremos cómo el *intimismo* es el concepto que se suele relacionar más con la pintura. No así la intimidad, de la cual se tiende a posibles confusiones del concepto, propios de nuestro análisis del capítulo primero. Compararemos pues, las diferencias entre *intimidad e intimismo*.

El clímax de este trabajo, se halla en la demostración de que el *espacio íntimo* (tal cual lo abordamos en el estudio), esté dentro de las posibilidades de representación. Para comprobar nuestra hipótesis, nos ocuparemos de la obra de Giorgio de Chirico. Realizaremos un análisis comparativo entre las bases de su obra y nuestras bases de *espacio íntimo*, lo relacionaremos con los principios del *ensueño* y *soledad* manejados por Bachelard, así como el estudio referente a la intimidad de los objetos.

«El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje de pintar lo que ve ante sí».

Caspar David Friedrich.

«Siempre hay que empezar de nuevo, para traer a la luz lo que se ha rozado o abordado al pasar desde una perspectiva distinta cada vez en las diversas orientaciones del conocimiento del hombre».

Hans Lipps.

«Toda obra de arte, aunque sea tan poco merecedora como ésta mía, debe ser una verificación. Si queremos buscar una cosa, tendremos que levantar las coberturas (o piedras, o nubes, pero digamos, como hipótesis, que son coberturas) que la ocultan. Ahora bien, yo creo que no valdremos mucho como artista (y, obviamente, como hombre, como gente, como persona) si, hallada por suerte o por trabajo la cosa buscada, no seguimos levantando el resto de las coberturas, apartando piedras, despejando nubes, todas, hasta el fin. Recordemos que la primera cosa puede haber sido puesta allí sólo para distraernos de la segunda. Verificar, simple opinión mía, es la verdadera regla de oro».

José Saramago.

CAPÍTULO PRIMERO

UN ACERCAMIENTO A LA INTIMIDAD.

Lo que ha de ocuparnos en este primer capítulo, será profundizar en el concepto de intimidad, concepto que se ha prestado a múltiples confusiones hasta el punto que se le ha considerado como “ambiguo”. Tomaremos como sendero el estudio de José Luis Pardo, ya que éste lleva acabo un análisis muy serio y profundo referente a la intimidad y sus vicios, es decir, a aquellas ideas equívocas que nos formulamos en torno a la intimidad.

Comencemos pues analizando lo que «no es» la intimidad.

1.2 Privacidad.

Compararemos el concepto de intimidad con aquellos que, por herencia y por mal uso, siempre solemos confundirlo. Cuando observamos la frase “*un hombre se tiene a «sí mismo»*”, existen personas que interpretan este «*sí mismo*» hacia la “propiedad privada” de un individuo.¹ Y es esta interpretación la que nos lleva a analizar, en primera instancia, como se concibe el concepto de intimidad en el campo del derecho. Nos encontraremos frases como ésta: «*El derecho a la intimidad o a la vida privada como derecho complejo*».² Esta utilidad de volver sinónimos ambos términos: *intimidad = vida privada* es un error de percepción. Seguramente dado por que en las leyes no existe una definición precisa de intimidad:

*La remisión de las leyes no ha servido para ofrecer un concepto de intimidad al que podamos acogernos. Es más, sólo incrementa, en algunos supuestos la confusión, [...]»*³.

En dicho escollo el término se vuelve ambiguo. Tal es el caso en el que un Juez se coloque ante la difícil tarea de decidir el límite de lo que él considere intimidad.⁴ Y con esto, la delimitación de la esfera de la intimidad es eminentemente *relativa* y varían las determinaciones para cada caso en cada Juez.⁵

1.1.1 Derecho a la intimidad.

En este “derecho a la intimidad”, (o sería mejor decir: derecho a la privacidad), cuya función es proteger al individuo contra las autoridades públicas, el público en general y otros individuos;⁶ veremos cómo se cumple la relatividad del concepto:

¹ J.L. Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 38.

² L.M. Fariñas, *El derecho a la intimidad*, Madrid, Trivium, 1983, p.96.

³ A. Cabezuelo, *Derecho a la intimidad*, Valencia, 1998, p.19.

⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ L.M. Fariñas, *op. cit.*, p. 31.

*El derecho a la intimidad, si bien es universal en el sentido de que atañe a la propia naturaleza humana como tal y constitutivo de su propia esencia dada la capacidad de introspección y necesidad ocasional de aislamiento del ser humano, resulta en la práctica sumamente relativo. Tan relativo resulta que cada sistema jurídico resalta un aspecto u otro de la intimidad.*¹

Aquí la relatividad oscila en entender la intimidad en cuatro estados:² *la soledad, las relaciones íntimas, el anonimato y la reserva.*²

En México la utilización de este derecho a la intimidad, hace alusión únicamente al respeto de la “vida privada”.³

1.1.2 Derecho a la información.

La defensa de la “vida privada” se complica al definir el límite con respecto a la libertad de información.⁴ Este nombrado derecho a la información es una prolongación del derecho de expresión. Resulta un tanto curioso que de este derecho a expresar haya surgido el derecho a ser «expresado», contra la propia voluntad y sin que uno lo haya solicitado.⁵ Resultando así víctimas cuando perdemos el derecho al secreto personal y por ende a la “privacidad”.⁶ Esto significa que se encuentra en total legalidad quien en nombre del derecho a la información publique el rostro de un accidentado, de un niño muerto, de un detective secreto de la policía etc. Todo esto sin autorización y sin aceptar responsabilidades por las consecuencias de la divulgación.⁷ En el caso de los “famosos” o —ahora llamados— “gente pública”, el hecho de que se den a conocer sus actos de la vida privada, (no digamos intimidad), es una carga que deben aceptar por la fama de la que disfrutaban.⁸ Pero éstos siguen siendo atentados en contra de la privacidad del individuo, y no de la intimidad. De aquí se desprende la falacia de la privacidad:

*Lo que en éste caso se produce es la ya avisada confusión de la intimidad con la privacidad, [...] la intimidad se arruina precisamente al considerarla como fuente de derechos (y, por lo tanto, de deberes) privados.*⁹

¹ *Ibid.*, p. 304.

² Esta división de cuatro estados en nada se asemeja con el concepto de intimidad que manejaremos mas adelante, más bien son parte de la privacidad.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, pp. 228 – 229.

⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁵ J.L. Pardo, *op. cit.*, p. 17

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 15

⁸ A. Cabezuelo, *op., cit.*, p. 22.

⁹ J.L. Pardo, *op. cit.*, p. 38.

El error está en considerar la intimidad como un código privado que debe mantenerse a salvo de la corrupción de la vida pública.¹ El derecho no garantiza la intimidad sino únicamente la privacidad.² Ya que la intimidad no es ningún derecho.³

1.2 Sexualidad.

Veamos como ésta es otra tendencia de relacionar la intimidad, integrando a la sexualidad dentro de la misma. Seguramente esta (otra) confusión se da por ser la sexualidad un acto de la vida “privada”.⁴ Más aún se concibe dentro del orden más “privado” del individuo ante lo público.⁵ Y de esta manera se aborda en el campo de la Psicología. El terapeuta Willy Pasini alude a la intimidad con relación a los problemas ligados al sexo.⁶ Y aunque él mismo tome en cuenta que otras personas vinculan la intimidad con una exaltación de carácter espiritual o intelectual;⁷ al hablarnos sobre “intimidad sexual”, nos indica que en cada pareja es distinta; dependiendo del grado de “normalidad sexual” y del desarrollo (en mayor o menor medida), de ciertas “perversiones”.⁸ Aquí la intimidad se utiliza fuera de su verdadera esencia:

Por lo demás, es sorprendente la escasa o nula atención que los manuales al uso de la Psicología prestan a la noción de intimidad. [...] Y el primer escollo que se debe evitar es el de confundir «intimidad» con vida privada. El ámbito de la vida privada está determinado en muy alta medida por la costumbre y los usos: la vida sexual, el credo político o el religioso, los ritmos biológicos, el estado de la propia economía doméstica etc., [...]»⁹

La mayoría de los psicólogos confunden la intimidad con privacidad;¹⁰ y ésta (privacidad) es vista como acto y contacto sexual.

Más adelante, veremos otro tipo de contacto en el vínculo entendido como *amor*. El amor no visto como atracción y deseo sexual hacia el otro. Sino como el vínculo que puede existir entre dos seres; sea el «Yo» con el «otro», sea el «Yo» con Dios, etc. Consistente el acto de amar como vía de un proceso de auto-conocimiento y no como conducta de una causa instintiva de procreación, ni como inspiración por mero apetito físico, que en muchos casos es estimulado por la angustia y la soledad y que no tiene relación alguna con la intimidad.¹¹

¹ *Ibid.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ J. Cruz, *El éxtasis de la intimidad*, España, Rialp, 1999, p.51.

⁵ A. Cabezuelo, *op. cit.*, p. 36.

⁶ W. Pasini, *Intimidad; más allá del amor y el sexo*, Buenos Aires; México, Paidós, 1992. pp. 28-29.

⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁹ J. Cruz, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁰ J.L. Pardo, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ Para entender mejor estas diferencias puede consultarse el libro de: Fromm Erich, *El arte de amar*, Barcelona, Paidós, 1959, 128 p.

1.3 Solipsismo.

La creencia de que en el retiro, la soledad y el aislamiento se encuentra el hogar de la intimidad es un error:

[...] falacia del solipsismo, que defiende la idea de que la intimidad es radicalmente incompatible y solo se experimenta genuinamente en la más absoluta soledad y el aislamiento de toda la vida social: si mi intimidad son esas convicciones que mantengo en secreto [...], si las compartiese con alguien perdería mi riqueza personal, [...].¹

Crear que sólo en la soledad puedo ser *Yo mismo*, por que la sociedad no me permite serlo; entonces la vida social estaría apoyada en la mentira y la hipocresía.² Este solipsismo (creencia de intimidad), se basa en no contar a nadie nuestros sentimientos; en no mostrarnos como verdaderamente somos.³

Existe otra forma de retiro que en nada tiene que ver con este solipsismo; se trata del retiro con los libros; la interioridad con ellos.⁴ En este retiro en el santuario de la biblioteca es donde se lleva a la práctica el estudio y la meditación. Práctica que (contraria a la idea de aislamiento), despierta la conciencia del hombre y por ende es relacionada con un ejercicio de intimidad. La práctica de lectura es una fuente de sociabilidad en donde se comparten puntos de vista y opiniones. Si bien no con la mayoría, sí con los íntimos.⁵

1.4 Secretismo.

Internémonos ahora en un lugar reservado e interno, oscuro, velado. Donde se guardan para sí mismo los pensamientos y emociones referentes al ocultismo, referentes al secreto:⁶

En general, el término intimidad es entendido por la mayoría de la gente como «lugar de secretos» que guarda en su interior una persona. Y aunque esos «secretos» son en algunos casos laudables, éticos, y hasta ejemplares, uno percibe que en gran parte de ellos suponen algún fallo y son ocultados por sentimientos de culpabilidad o de vergüenza. [...] la intimidad abarca un campo mucho más amplio y rico y lleno de valores y que no se le puede reducir, ni mucho menos confundir, con el secretismo.⁷

¹ J.L. Pardo, *op. cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ H. Béjar, *El ámbito íntimo: Privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza, 1988, p. 168.

⁵ *Ibid.*, pp. 168-170.

⁶ J.M. Maquirriain, *Intimidad humana y análisis transaccional*, Madrid, Narcea, 1988, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p.17.

Cabe aquí destacar dos condiciones del secreto: por un lado el secreto se libera al ser contado a otro (íntimo), logrando un ámbito de confianza, comprensión y afecto.¹ De ahí la *intima amicitia* (amistad íntima), consigue ser *intimus conciliis eorum* (confidente de sus secretos).²

Dentro de este mismo sentido de entrega nos encontramos con el acto de oración, es decir, el hombre puede tomar y reconocer a Dios como el mayor de los íntimos:

*Pero cuando tú vayas a hacer oración métete en tu cuarto; y luego de que hayas cerrado la puerta, haz oración a tu Padre que está allí en lo secreto; y tu Padre que mira en lo secreto, te lo premiará.*³

Por otro lado, hallamos otra condición del secreto, en donde se da dicha confesión resultando forzada; por ejemplo: confesar los delitos a un juez por temor a la sentencia; confesar a un sacerdote los pecados por miedo a la condenación; confesar a un doctor los hábitos para que cure la enfermedad y así evitar la muerte; a un psicólogo confesar las perversiones para que nos ayude a limpiar nuestra angustia y ansiedad.⁴ En esos casos el secreto se transmite por temor u obligación. Lo cual en el acto se pierde la condición de intimidad.⁵ Es lo que se llama: “intimidad obligada”. —Entregar la intimidad en manos de otro quien supuestamente sabe qué hacer con ella y cómo purgarla—.⁶ El confesante entrega al confesor una carga que ya no puede soportar. Le entrega lo que ha sido y ya no quiere ser, expulsándolo fuera de sí.⁷ Es el caso del secreto sin intimidad.

1.5 Intimidad.

Su raíz semántica, proviene del griego, *ἐντός*, que quiere decir «dentro, en el interior»;⁸ del que deriva el latín *intus* (entós),⁹ y de ahí *intimus*:¹⁰ «que está muy adentro, en lo más profundo, muy interior»; *Traxit ex intimo ventre suspirum*,= Exhaló un profundo suspiro de lo más hondo de su pecho; *In eo sacrario intimo*.= En aquél recóndito santuario; *Ex intima philosophia hauriendam disciplinam*.= Que del corazón de la filosofía, de sus principios más profundos debe sacarse la doctrina.¹¹

¹ J.L. Pardo, *op. cit.*, p. 191.

² Diccionario *Latino-español, español-latino*, / A. Blázquez Fraile, Barcelona, R Sopena, Vol 1, p. 838.

³ Mateo 6:6, *Sagrada Biblia*, / tr. del pbro. agustín magaña méndez, México, Ed. Paulinas, 1978.

⁴ J.L. Pardo, *op. cit.*, p. 193.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Diccionario *Griego-español*, / dir. Florencio I.S. Yarza, Barcelona, Sopena, 1999, p. 210.

⁹ Diccionario *Latino-español, español-latino, op. cit.*, p. 840.

¹⁰ J. Cruz, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ Diccionario *Latino-español, español-latino, op. cit.*, p. 838.

1.5.1 Primera aproximación a la intimidad.

En el comienzo del capítulo utilizamos la frase: «*un hombre se tiene a sí mismo*». Aquí veremos como este «*sí mismo*» significa: tensión, desequilibrio e inquietud.¹ El hombre se tiene a «*sí mismo*» como se sostiene a «*sí mismo*». Como en el acto de caminar, hace un esfuerzo en cada paso por no caer. Es un esfuerzo que le permite seguir caminando. Por que el acto de caminar es un desequilibrio; ? el equilibrio sería estar horizontal, estar quieto, estar muerto—. ² El hombre se tiene por que se *tiene* que *tener* en ese acto de tensión constante, de desequilibrio constante, y de inquietud constante.³ Al contrario de una escultura o un edificio que se sostienen solos; no se tienen a *sí mismos*, es decir, no tienen tensión, desequilibrio e inquietud; no tienen intimidad.⁴

1.5.2 Seis axiomas de la intimidad.

Según José Luis Pardo, a la intimidad le pertenecen seis axiomas:

Primer axioma: ser alguien es estar inclinado. Esta inclinación supone la manera en que el hombre siente la vida de la cual no puede desprenderse sin desprenderse de «*sí mismo*».⁵ —Estar inclinado me hace experimentar los límites de lo que soy.⁶ Soy un ser inclinado a la muerte (es decir a la vida), por que soy mortal y lo sé.⁷ Paradójicamente mi inclinación a la muerte, mi ángulo de decadencia, es también mi ligazón a la vida—:⁸

*Los inmortales (o quienes se creen tales) no tienen límites ni, por ende, inclinaciones: su conducta es siempre recta, no se tambalean por que su vida no hace frontera con la muerte, por que no tienen que dar rodeos para esquivarla, por que ellos son nadie, no tienen gustos ni disgustos propiamente dichos, a ellos, en el fondo, todo les da igual, carecen de intimidad. Ser mortal es estar vivo. Saberse mortal es sentirse (oírse a sí mismo) vivo.*⁹

Segundo axioma: La intimidad es animalidad específicamente humana. Esta animalidad en nada tiene que ver con el resto de los animales (aunque ellos expresen sus emociones de manera directa e inmediata).¹⁰ El hombre siente sus emociones y las oye sonar en su interior, en que se alberga a «*sí mismo*».¹¹—Mi animalidad me hace experimentar los límites de lo que puedo sentir: mis placeres, mis dolores, mis vínculos con la vida, (o mi inclinación a la muerte) —.¹²

¹J.L. Pardo, *op., cit.*, p. 40.

²*Ibid.*, p. 41.

³*Ibid.*, p. 40.

⁴*Ibid.*, p. 41.

⁵*Ibid.*, p. 42.

⁶*Ibid.*, p. 43.

⁷*Ibidem.*

⁸*Ibid.*, p. 44.

⁹*Ibid.*, pp. 43-44.

¹⁰*Ibid.*, p. 43.

¹¹*Ibidem.*

¹²*Ibidem.*

Tercer axioma: me sostengo apoyándome en mis inclinaciones. Estas inclinaciones son las que hacen al hombre tenerse a «*sí mismo*».¹ Lo que hace que haya personas y cosas —que me sean entrañables y que yo pueda resultar entrañable a alguien. Mis gustos y sinsabores me dan la vida por que me hacen sentir que la pierdo—. ² El apoyarse en las inclinaciones es también —estarse muriendo—, es decir, en la pasión; morir sin morirse, morir por la vida.³

Cuarto axioma: las inclinaciones me revelan el misterio de mi vida y muerte. La intimidad, la referencia a «*sí mismo*», no constituye un suelo firme (es un desequilibrio constante). Tener intimidad es tener (saber de) las propias flaquezas.⁴

Quinto axioma: la verdad íntima de mi vida es su falsedad (su doblez). El hombre se tiene a «*sí mismo*» pero no es idéntico a sí mismo, es decir, ? siempre fracaso cuando intento ser yo mismo (o lo que he pretendido ser), es aquí en donde todas mis flaquezas concretas encuentran su razón de ser «*la verdad íntima*».⁵

Sexto axioma: tener intimidad es no poder identificarse con nada ni con nadie. Tomaremos aquí la identidad como una supuesta serie de leyes que un hombre debería estar obligado a cumplir por tener una identidad social.⁶ En este caso el individuo se identifica, en una pretensión social, como documento público (como idéntico a *sí mismo*).⁷ Dicho esto entendemos; ? no puedo identificarme (como idéntico) sin flaquezas, ni debilidades, sin fisuras ni temores. Sin lo que me hace ser *yo mismo*, que es tenerme, en mi verdad íntima y mis inclinaciones—. ⁸

1.5.3 Momentos y figuras de la intimidad.

1.5.3.1 Primer momento; Mismidad.

Referente a la *mismidad*, diremos que, su principio es la paradoja que nos dice: para ser uno (*mismo*), es necesario desdoblarse en dos.⁹ El uno no es idéntico al «*otro*», como el cuerpo y su sombra, la voz y su eco, la mano y su huella:¹⁰

[...] *el cuerpo proyecta una sombra en el espacio por que es un cuerpo humano, no un espectro ni un ectoplasma, y yo soy auténticamente (un) yo por que me tengo a mí mismo, por que me contengo a mí mismo.*¹¹

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

Este *desdoblamiento* lo experimentamos al escuchar una cinta en donde grabamos nuestra voz, nos vemos en un video, o analizamos lo que escribimos hace tiempo. Pareciera que no nos reconocemos como los otros nos ven. Lo mismo experimentamos al ser sorprendidos por nuestra propia sombra o nuestra imagen en el espejo, —¿soy yo?—. ¹ Esta distancia o retraso en reconocernos, es decir, la distancia que cada «Yo» debe recorrer hasta llegar a «*sí mismo*»; es el principio de intimidad. ² Y esta división del «Yo» en dos mitades, es la «*mismidad*». La cual no es la reproducción de uno dos veces sino la división de sí misma. ³ Del mismo modo que el cuerpo no es idéntico a su sombra; es la misma condición del «Yo» que se parte en dos para ser «*uno*». ⁴

1.5.3.2 *Figura de la mismidad: la gemelaridad y espacio íntimo.*

Como es el caso de dos gemelos que siendo de la misma célula se dividen en el espacio; ⁵el mismo espacio no los separa sino que los une. ⁶ Su desenvolvimiento en el espacio es el de *uno* que no es *uno*, (sino doble); *dos* que no son *dos*, (sino *uno mismo* repetido), y en ello reside su monstruosidad y también su intimidad. ⁷ Cuando se encuentran a cierta distancia *uno* del *otro*, uno de los gemelos se transforma en otro diferente de su hermano (suceso que sólo sucede a cierta distancia). ⁸ Esta distancia (*doble*) que separa a los íntimos; es el principio mismo del *espacio íntimo* (humano). ⁹ Al ser nosotros seres espaciales, nos hace a cada uno un gemelo, y nuestra experiencia íntima del espacio es la experiencia del espacio gemelar, es decir; nuestro «Yo» se divide en el espacio, en el *espacio íntimo*: ¹⁰

[...] *la distancia o el intervalo para que pueda, a través de mis sentidos, sentirme a mí mismo. Y esa distancia —mi propia condición de ser espacial, de yo dividido— es lo que hace de mí un mortal, es lo que me impide ser idéntico y lo que me confiere mismidad.* ¹¹

Lo que nos hace seres espaciales es el —sentirme a *mí mismo* en la distancia—, y sólo puedo sentirme a *mí mismo* a través del «*otro*» que es mi propia diferencia. ¹² ? El «Yo» y mi gemelo (*mí mismo*) somos distintos y somos uno, y nos dividimos y separamos en el «*espacio íntimo*». ¹³ Me reconozco en la medida en que no reconozco a mi gemelo (*a mí mismo*) —. En esta distancia de separación y dentro

¹ *Ibid.*, p. 154.

² *Ibid.*, p. 155.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibid.*, p. 160.

¹³ *Ibid.*, p. 161.

del espacio íntimo, pueden entrar mis cómplices y, por lo tanto, mis íntimos. —Los que me ayudan a sentirme a mí mismo—. ¹

Así pues, la división del «Yo» en dos mitades es un fenómeno originario de la intimidad que llamamos *mismidad*. Se lleva a cabo a través del *espacio íntimo*. ² Dentro de éste proceso de *mismidad* surge el amor a *sí mismo*, —condición previa para amar a otros—, que en nada se parece al egoísmo. ³

1.5.3.3 Segundo momento; Alteridad.

En el *desdoblamiento* del «Yo», además de división, también puede concebirse como multiplicación. ⁴ Esta multiplicación del «Yo» es dada en la *alteridad*, donde el «Yo» se multiplica en otro(s). El otro es absolutamente otro en relación al «Yo» de un modo irreversible e inconmensurable. ⁵ No hablamos aquí del «Yo» en su relación con presente, pasado y porvenir; —lo que recuerdo haber sido y lo que proveo ser—. Sino la relación del «Yo» con un pasado que a mí nunca me ha pasado y un futuro que nunca me pasará. ⁶ Este es el principio de la *alteridad* absoluta. —Algo que pasó antes de que yo existiera y que pasará cuando ya no exista—. ⁷

1.5.3.4 Figura de la alteridad; la multiplicación y el tiempo íntimo.

El «Yo» se multiplica en *otro* «absoluto», con el que no guarda proporción alguna. Como en el caso de los gemelos; aquí el «Yo» se multiplica como cuando los padres engendran un hijo, el cual, es un ser único e irrepetible, y por lo tanto, absolutamente *otro* que ellos. ⁸ Esta *alteridad* se lleva a cabo dentro del tiempo; del «*tiempo íntimo*». ⁹ Aquí la experiencia del tiempo no es la de una continuidad homogénea y cronométrica (días, horas), sino una complejidad de horas heterogéneas e inconmensurables, no intercambiables. ¹⁰ Aquí el tiempo se hace largo o corto, la duración es relativa: lo que dura un encuentro de amor, una charla en el café, la espera angustiada de una mala noticia etc. Es un tiempo lleno de éxtasis, estaciones y paradas. ¹¹ Es un tiempo que los íntimos hacen entre ellos. ¹² Es el *tiempo íntimo*, en donde el «Yo» se multiplica.

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibid.*, p. 175.

1.5.3.5 Tercer momento; la estupefacción.

Es el momento de la reflexión de la *alteridad* sobre la *mismidad*. *Primero*; el «Yo» actúa o habla. *Segundo*; el «*sí mismo*» repite lo que el «Yo» había hecho o dicho, provoca su resonancia espacio-tiempo. Finalmente el «Yo» recibe el mensaje que él ha emitido, reflejado por el «*sí mismo*» (como un eco). Se completa la paradoja; para ser uno hay que desdoblarse en dos.¹ Lo que solemos decir es que —yo me descubro a mí mismo—. Como un eco producido con mi voz baja en mi interior, choca con las paredes internas de mi alma y resuena, me oigo decirlo.² El mensaje se grava en mi sensibilidad.³ Esta estupefacción es comparable con el momento de asombro para el filósofo. Pero a diferencia de éste, en donde se racionaliza el hecho,⁴ la estupefacción no puede reconocerse a sí misma, es decir, pierde toda referencia,⁴ se queda sin discurso (descriptivo); como cuando decimos —sobran las palabras—. ⁵

1.5.3.6 Figura de la estupefacción; la inconfesabilidad.

No es esta inconfesabilidad la de aquel que no quiere confesar sus faltas, sino aquella donde cesa todo discurso. Donde no hay nada que confesar, ni culpa que se sienta, sino en cambio, inocencia.⁶ El medio de expresión es a través del arte, como el arte en donde se muestra la intimidad sin decirla.⁷ La intimidad en este momento de estupefacción resulta inconfesable (en discurso descriptivo), mas no intransmisible, (en el discurso artístico, en la expresividad).⁸

[...] discurso de la intimidad [...] Lo que un lector puede llegar a saber de *Emma Bovary*, de *Julien Sorel*, de *Ana Ozores*, de *la Benigna* o *del conde de Albrit*, de *Gregorio Samsa* o de *Jaromil*, de *Strether*, de *Gatsby*, de *Elizabeth Archer*, de *Geoffrey Firmin* o *del mismísimo K.*, no son únicamente los contenidos de su privacidad (aquello que hacen en su casa cuando nadie les ve, puertas adentro, y que tienen derecho a mantener en secreto porque, si se mostrase públicamente, sería tan obsceno como ridículo a los ojos de otros), que siempre son objetivables: el modo en que emplean su tiempo libre, los pormenores de su higiene personal, etc.; lo que un lector llega a conocer de ellos es su intimidad, es decir, el modo en que ellos se sienten a sí mismos. Y ese conocimiento no destruye la intimidad de esos personajes, no la viola ni la profana, no la ensucia ni la publica sino que, misteriosamente, la comunica.⁹

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁹ *Ibid.*, pp. 27-28.

1.6 La conciencia.

En el flujo de la vida pueden observarse dos movimientos. En el primero se lleva a cabo el intento de la *conciencia* por someter a la vida misma, de manipularla, de contenerla. En este momento se pierde la intimidad por ese intento de transformación hacia la vida privada.¹ Como el capturar las noticias, ya sea en los medios de comunicación o en nuestra conciencia. O como cuando se carece de elegancia como para dejar ser las cosas lo que son. Dejarlas estar; como amar a alguien dejándolo ser, aceptándolo y no querer tenerle o poseerle.²

El segundo movimiento es cuando la *conciencia* se desborda por la vida misma, Experimenta una fuga, cuando la *conciencia* se da por vencida de su interés de posesión, y se vuelca en sensibilidad.³ Se vuelve *inclinación* (a la muerte, es decir a la vida misma), al estar muriendo en la pasión. Aquí es donde triunfa la intimidad.⁴

1.6.1 La conciencia y el espíritu.

Una división similar de la *conciencia* es observada por Juan Cruz Cruz en dos direcciones generales. Por un lado la *conciencia* vertida hacia las cosas *temporales* (podríamos decir la transformación a la vida privada). Y por el otro la *conciencia* que mira con ojo espiritual las cosas invisibles. La «punta mental», capaz de asir datos espirituales puros.⁵ En la punta mental, y desde ésta, el sujeto asciende en la intimidad hacia *el amor* (a sí mismo y a otros), hacia la cima del alma y su interior.⁶ A través del método de la *interioridad*; el hombre entra en *sí mismo* y, después de ingresar, se traspasa (se rebasa) a «*sí mismo*» en sus adentros, en su (*mismo*) interior:⁷ ?

El camino de la interioridad exige superar primero al hombre sensible, para rebasar después al hombre racional y arribar a lo que al alma ya no es alma, al v???? .⁸

En este v????, que para los griegos significaba: la inteligencia, el espíritu, la mente, el pensamiento, la memoria;⁹ la conciencia del «Yo»;¹⁰ donde el hombre conoce su

¹ *Ibid.*, p. 151.

² *Ibid.*, p. 152.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ J. Cruz, *op. cit.*, p. 18.

⁶ J. Cruz, *op. cit.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ (El autor aclara aquí, que este proceso de interioridad no debe confundirse con un espiritualismo exagerado dirigido a una adhesión al Nirvana; puesto que la intimidad implica cierto espesor de contenidos propios de la realidad y de la vida).

⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁹ Diccionario *Griego-español*, *op. cit.*, p. 412.

¹⁰ J. Cruz, *op. cit.*, p. 19.

esencia; donde se peca concomitantemente de *sí mismo*; donde el sujeto se afirma y afirma a otros en su categoría de seres personales; en donde el espíritu se transforma al amor.¹ En este camino de la *interioridad*, dentro del margen espiritual, Juan Cruz menciona a San Agustín como el expositor más insigne, el cual pone en el origen del alma a Dios mismo.² El alma aquí se vuelca sobre sí misma para llegar a la visión de Dios y al conocimiento de su sustancia inmutable.³ Para San Agustín, en el proceso de la búsqueda de la verdad se llega a Dios y en el camino de la interioridad Dios es lo más íntimo.⁴ Aquí es donde la intimidad se abre hacia *otro* en el amor, donde el sujeto se auto explica en la *interioridad*:⁵

*El amor que el otro vierte hacia mí me despierta a mi mejor yo y viceversa.*⁶

El amor puede dividirse en dos: *amor imperfecto* y *amor perfecto*. El primero se produce en lo que queremos para nosotros como puro objeto de goce. Porque de él proviene la atracción que nos seduce —amamos al vino para lograr sus delicias o a un hombre para nuestra utilidad o placer—.⁷ En cambio el *amor perfecto*, es por el que *uno* ama el bien de alguien en «*sí mismo*». —Quiero que obtenga un bien, *aunque nada obtenga yo de eso*—. *Uno* ama a alguien de la misma manera que se ama a «*sí mismo*».⁸

1.7 La sociedad íntima o la aberración de la intimidad.

Ahora veremos un ejemplo de la deformación de la intimidad; en donde la *conciencia* se dirige hacia el camino de lo privado. Cuando el individuo no la concibe como inclinación, ni auto-conocimiento en el momento de *mismidad*, ni auto-conocimiento en el camino de la *interioridad* como lo hemos visto. Sino que llega a entenderla como una necesidad de aislamiento que conduce al refugio, convicción que es parte de los males de la sociedad íntima.

1.7.1 La sociedad íntima.

Los sociólogos definen a la sociedad íntima como: la sociedad aquejada por el mal del “*intimismo*”. —Cabe aquí recordar que intimidad e intimismo son comprendidos como un mismo principio dentro del orden de la privacidad—. ⁹ Este fenómeno acontece cuando los individuos se desasocian de la colectividad para construir su

¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ *Ibidem.*

⁹ En el capítulo quinto, abordaremos las diferencias entre intimidad e intimismo.

mundo estrictamente “privado”.¹ Es en esta sociedad “intimista” los hombres dejan de buscarse como punto de convivencia.² Se buscan en cambio movidos por la necesidad de encontrar a *otros* “privados”.³ En este mundo las relaciones se vuelven destructivas y la amistad se mide por una supuesta intimidad, entendida en el sentido de vaciar sus almas;⁴ —Necesito que el *otro* me escuche para transmitirle mi dolor y mi ansiedad—. Este *otro* se vuelve un objeto terapéutico quien a su vez tiene la necesidad de ser el sabio y protector de *otra* debilidad suplicante.⁵ Estas relaciones crean un marco de dependencia;—el *otro* es un ser ajeno a mí, pero en su dolor y desesperanza me reconozco—.⁶ Otra creencia que se desarrolla en esta ideología de intimidad, es que en ésta se lleva a cabo el desarrollo de la personalidad.—El auténtico desenvolvimiento de mi personalidad, sólo puede tener lugar en privado—. Se crea aquí la personalidad de un refugiado.⁷ Quien paradójicamente necesita a los otros, (*los suyos*), para que tenga sentido su existencia, transmitiendo sus males a través de la compulsión expresiva. Logra su bienestar, su calma (momentánea), midiendo sus logros de vida afectiva:

*[...] el cultivo de las relaciones privadas hacen creer al individuo que sólo él es el responsable de su destino. Si a uno «le va bien», ello se explica por el buen uso de las potencialidades internas; si sucede lo contrario, el homo privatus se verá abocado en una insoportable sensación de fracaso, al sentir como suya la culpa de no conseguir aquello que desea.*⁸

El individuo aquí no comprende los acontecimientos en términos sociales. El sujeto niega el exterior social y se alberga en su cálido refugio (la huída del conflicto).⁹ El mundo exterior se le ha vuelto una amenaza.

1.7.2 Alternativas contra el dominio íntimo.

Dentro de algunas soluciones que menciona Helena Béjar como principales. Tomaremos dos, propuestas por Richard Sennett: *llegar a una plena admisión del conflicto, admisión de la ambigüedad y la incertidumbre de la vida.*¹⁰ Recordemos dentro de esta recomendación al cuarto axioma de la intimidad que nos dice: tener intimidad no constituye un suelo firme, es estar en desequilibrio constante y saber de las flaquezas. Otra recomendación es *reconocer los límites tanto de uno mismo como de los demás, para comprender que somos parte de un todo demasiado complejo para ser controlado.*¹¹ Recordemos los axiomas primero y segundo de la

¹ H. Béjar, *op. cit.*, p. 202.

² *Ibid.*, p. 203.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁸ *Ibid.*, p. 206.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 228.

¹¹ *Ibidem.*

intimidad que nos dicen: ser alguien es tener inclinación hacia la muerte (es decir, a la vida), en la cual reconozco mis propios límites de lo que puedo ser y sentir.

1.8 El lenguaje de lo íntimo.

Observemos de inicio una idea que ha llegado a ser la falacia de la *inefabilidad*. Esta sostiene que la intimidad es lingüísticamente inexpresable. El sujeto no puede hablar o expresarse con los demás puesto que tiene la creencia de que: —los demás no sienten lo mismo que yo, y, por ende, jamás podremos entendernos—. Como si el lenguaje de la intimidad fuese una propiedad privada basada en reglas secretamente codificadas.¹ Aunque es innegable que el lenguaje tenga una dimensión pública, no puede prescindir de su dimensión íntima.² Así, aunque hablemos una lengua materna, siempre imprimimos nuestra voz desde adentro. Manifestando nuestros dolores y placeres con ella.³ —Cuando me expreso desde mi interior hay algo que *quiero decir*, de aquí que haya personas que quieran hablar conmigo por lo que *quiero expresar* y no por el significado de las palabras—:⁴

*La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino quiere) decir. O sea como la resonancia del lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser.*⁵

Si retiráramos la intimidad al lenguaje, le quitaríamos a éste las resonancias internas y solamente quedaría un lenguaje de artificio.⁶ Se convertiría solamente en significados transparentes (publicidad).⁷ Lenguaje donde se le quita la intimidad misma a la palabra y sus diversas connotaciones.⁸ Aunque en ocasiones estas diversas connotaciones no puedan expresar lo que realmente sentimos y nuestro sentir se vuelva inconfesable:

*[...] para manifestar a otro mi pesar por alguna desgracia que le haya acaecido, no puedo sino decir algo tan trivial e insulso como: «lo siento» que es como no decirle nada, mientras que a un íntimo no tengo necesidad de decirle nada ? sobran las palabras— para que él sepa que lo siento.*⁹

Con el íntimo no son necesarias las explicaciones. Aunque en algunas ocasiones, como hemos visto, sobren las palabras; se debe buscar utilizarlas en sentido más acercado a su valor de sentimiento. No es lo mismo referirnos a *vientre* que a *panza*; por que el lenguaje se pierde en un sentido de mera publicidad.¹⁰—Debo saber utilizar las palabras, usarlas con tacto, con cuidado de que no hieran a otros, sabiendo tratar a mis semejantes además de tratar con ellos—:

¹ J.L. Pardo, *op., cit.*, pp. 39-40.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷ *Ibid.*, p. 58,

⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹ *Ibid.*, p. 60

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

Este saber es hijo de la intimidad y, en lo que concierne al tacto en el hablar, de la intimidad de la lengua, [...].¹

Sin embargo sabemos que en el lenguaje existe un pacto público de entendimiento en general, de no existir ese pacto cada cual interpretaría a su gusto o a su mejor conveniencia.² El lenguaje también tiene un sentido intencional a través de las palabras. Cuando alguien llega corriendo y le menciona a otro «está nevando», además de esta significante clara, en el fondo está queriendo decir algo más de lo que dice: —hace frío, no podemos salir— o por el contrario, —salgamos a disfrutarlo—. O cuando nos preguntamos: ¿qué me habrá querido decir con estas palabras? En esta cara oscura del lenguaje, su lado implícito, en este doblez es en donde se refugia la intimidad.³ Nuestro hablar es tener una lengua de doble filo, el lenguaje tiene un doblez en donde se presenta la intimidad.⁴ Dentro de este doblez, una cara, la externa, está ligada a la publicidad, —al convenio por el cual en general nos entendemos—. Su valor de verdad es igual a su valor de uso. Existe aquí una limitación de la variabilidad de significados. Adquiere el rango de Ley pública.⁵ La otra cara del lenguaje, la interna, pertenece a la intimidad. En donde residen el sentido implícito de las palabras, la falta de significados, —o su exceso de sentidos? . No se convierte en Ley de obligado cumplimiento entre todos los implicados.⁶—Siempre quiere decir más de lo que dice y nunca puede decir todo lo que quería—.⁷

Sé que el lenguaje tiene intimidad por que las palabras que oigo decir tienen una vida interior, un repliegue o una densidad que puedo respetar o no —pero, si no la respeto, si hecho a perder su intimidad, ya no me quieren decir nada ni yo tengo gusto alguno en decirlas, ya no me saben ni bien ni mal— , por que las palabras se tienen a sí mismas en mi boca, y en ello reside mi intimidad, en ese repliegue de las palabras es donde yo tengo mi morada íntima, en donde me tengo a mí mismo; ello es lo que hace que mi decir sea también un saber decir, que tenga sabor a dicho. Porque , del mismo modo que no puedo tocar el lápiz que sujeto con mis dedos sin sentirme a mí mismo tocándolo, tampoco puedo nombrar las cosas sin sentirme a mí mismo (sin oír mi propia voz) nombrándolas. Yo diría que a eso que me saben las palabras son las cosas que ellas nombran; diría que eso a lo que me sabe la palabra «yo» soy yo mismo. Pero nunca lo diría en público ni en privado por que no estoy seguro y porque, además, me faltan las palabras. Mis íntimos lo saben, saben a lo que a mí me saben las palabras (aunque sólo sea por que saborean su no saberlo). Y, sin embargo, puedo jurar que yo jamás se lo he dicho.⁸

Así pues, la intimidad en su expresión y uso del lenguaje no se encontrará mejor en otra parte como en aquél ejercicio supremo del saborear las palabras, de tener cuidado al decirlas, de expresar lo intrínseco en su doblez interno de la lengua como

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, pp. 70-73.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸ *Ibid.*, pp. 126-127.

es la «POESÍA».¹ No sólo en el género literario, sino en actividad creativa, en el «ARTE», que es donde culmina toda resonancia.²

1.9 Conclusión del capítulo primero.

Resumamos brevemente, cómo manejaremos en adelante el concepto de intimidad. Hemos visto que, intimidad no se debe confundir en el presente texto con la privacidad y sus derivados como son: el solipsismo, el secretismo y la sexualidad, (la idea de que el acto sexual es un “acto íntimo” simplemente por ser “privado”). Hemos visto que la intimidad es un proceso de *auto-conocimiento* que nace desde la «conciencia» del «Yo» a través del «sí mismo», quien se auto-explica y se reconoce en dos posibilidades. La primera es la *inclinación* —a la muerte, es decir, a la vida misma en la aceptación de su ambigüedad y pasión—. La segunda es la *interioridad* —la cual culmina en la *punta mental* capaz de asir datos espirituales—. Ambas *posibilidades inclinación e interioridad* son vías de una sola *conciencia* que pertenece a la intimidad. En la *interioridad* se lleva acabo el encuentro de «sí mismo» en el amor, en el espíritu y en Dios; aquí surge el amor perfecto. Y en la *inclinación*; el hombre encuentra su *verdad íntima* (que son sus flaquezas, miedos y temores), se encuentra a «sí mismo» en los momentos de: *mismidad* —donde el «Yo» se divide en dos (se reconoce y aprende a amarse a sí mismo) en el *espacio íntimo*; en el momento de *alteridad* —donde el «Yo» se multiplica en el tiempo íntimo; y en el momento de *estupefacción* en donde el «Yo» se descubre como sensible y se manifiesta en el *lenguaje íntimo*, en la *poesía*, en el *arte*.

¹ *Ibid.*, p. 125.

² *Ibidem.*

CAPÍTULO SEGUNDO.

UN ACERCAMIENTO AL ESPACIO.

Lo que nos ocupará en este segundo capítulo, será intentar un acercamiento con el espacio, mas propiamente dicho, al espacio en torno al hombre.

Tiempo y espacio son estudios que siempre han preocupado a los grandes pensadores. Sobre todo el problema del tiempo, sigue siendo un problema de la filosofía actual. ¹Lamentablemente el problema del espacio, comparativamente con el del tiempo, ha sido relegado en su estudio, al grado de que pareciera menos fecundo.²

Este capítulo se apega a los estudios de Otto Friedrich Bollnow, ya que el autor, abarca profundamente el problema objetivo-subjetivo del espacio en relación al hombre.

2.1 El concepto de espacio en Aristóteles.

Por primera vez en la historia del pensamiento occidental, Aristóteles aborda el problema del espacio.³ Su tesis pertenece a que el espacio tiene en *sí mismo* una estructura natural. Cada uno de los cuatro elementos que empleaban los griegos (tierra, aire, agua y fuego), ocupan un sitio determinado donde deben y tienden a colocarse siempre de nuevo. Es decir, cuando un elemento no encuentra obstáculos «*tiende*» imperiosamente a su sitio. Por ejemplo: el fuego tiende hacia arriba, la tierra hacia abajo y así, hacia las restantes seis direcciones. Estas seis direcciones son: arriba, abajo, izquierda, derecha, adelante y atrás. Así pues, cada elemento *tiende* a su lugar natural y las direcciones no se distinguen sólo por su situación sino también por su efecto. Asimismo el espacio siempre posee una «*fuerza propia*» en donde siempre se «*ejerce cierto efecto*».⁴

Para determinar el espacio Aristóteles utiliza el término *??p?* que significa: lugar, sitio, puesto; país, territorio, localidad, distrito, región; pasaje de un escrito o un libro; espacio condición; categoría; ocasión, posibilidad, oportunidad.⁵

Se trata de un concepto un tanto amplio, incluso pareciera que hace mayor referencia a un *lugar*, más que al *espacio* como lo entendemos en la actualidad. Sin embargo Bollnow nos aclara que en la manera en que Aristóteles utiliza el término, bien parece referirse al *espacio* como tal. Aristóteles compara este *??p?* con el interior de una vasija, sólo que a diferencia de ésta que es transportable; el espacio

¹ O. F. Bollnow , *hombre y espacio*, Barcelona, labor, 1969, p. 21.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Diccionario *Griego- español*, *op. cit.*, p. 587.

es una especie de “vasija inmóvil”.¹ El *spatium* tiene una determinada extensión espacial que envuelve a su objeto. Lo define como «el límite del cuerpo envolvente». ² Cuando hace esta comparación del espacio con una vasija, discrepa de la concepción moderna del espacio; siendo éste un sistema de relaciones entre las cosas.³ Para Aristóteles el espacio es una delimitación realizada desde el exterior del volumen ocupado por un objeto:

*El espacio es el espacio hueco limitado por una envoltura que le rodea y en cual dicho objeto cabe perfectamente, por ello es necesariamente de las mismas dimensiones que el objeto que lo ocupa.*⁴

Dentro de esta convicción, el espacio es inevitablemente *finito*; tiene una determinada extensión espacial. Así un cuerpo siempre está cubierto como envoltura por otro cuerpo; —por ello se encuentra la tierra en el agua, el agua en el aire y el aire en el éter, el éter en el cielo; mas éste ya no está contenido en otra cosa—. ⁵Es la finitud espacial; ya que el problema fundamental en los griegos se da en torno a la pregunta: —¿a dónde pertenece esto?—. No se considera la idea de un espacio homogéneo que se extiende al infinito. Para ellos es un espacio de ordenación el cual no llega mas allá de las cosas que llena.⁶

2.2 Uso y etimología.

En este estudio vamos a prescindir del entendimiento o concepción del espacio como “ámbito” en el cual se desarrollan ciertos fenómenos: como la idea del “espacio económico” o el “espacio político”. Emplearemos la palabra en su sentido natural sin cargarlo de tales vicios.⁷

Advertimos del latín *spactium* o *spatium* algunos principales usos del término:

? Como distancia: *Magnum spatium cibesse*,=Estar a una gran distancia; *Spatium Olympi*,= La extensión del Olimpo. ? Como lugar de paseo, plaza, paseo: *Doubus spatiis vel tribus factis*,=Después de dar dos o tres paseos. ? Como magnitud, grandor, tamaño, dimensión: *Spactium vasti corporis*,=Elevada estatura del cuerpo. ? Como espacio-lapso de tiempo: *Spactium sumere ad cogitandum*,= Tomarse tiempo para reflexionar; *Spatium vivendi*,=La duración de la vida. ? Como espacio: *Flumen poene totum oppidium cingit; reliquum spatium mons continet*,= El río rodea casi toda la ciudad; el espacio restante lo ocupa un monte; *spatium non est agitandi*,= No hay espacio para moverse.⁸

¹ O. F. Bollnow , *op. cit.*, pp. 34-35.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Dic. *Latino-español, español-latino, op. cit.*, p. 840.

Bollnow comienza su estudio partiendo del vocablo alemán *Raum*; cabe aquí aclarar que el título original de su obra es *Mensch und Raum*. La palabra *Raum* (espacio) se traducirá del griego más bien por ?? ?a, que a su vez se deriva de ?? ???, que significa en primer lugar dar espacio y hacer sitio.¹ El vocablo *Raum* (con artículo determinado o indeterminado); sólo aparece en alemán bajo el significado de «habitación» como un concepto genérico que comprende las habitaciones, las alcobas, cocinas y otras piezas.² En este punto el vocablo designa las unidades de vivienda. Se habla de *Wohnräume* (cuartos de estar), muy significativo es el ejemplo de *Versammlungsraum* (local de reunión), pues si la reunión se lleva a cabo al aire libre, se habla de *Platz* (sitio), o de *Ort* (lugar).

Cuando se habla de *Raum*,—sin artículo—, se habla de que se tiene espacio, o de que se necesita espacio para *desplegarse* y por consiguiente «uno» se crea espacio. También se emplea para decir que se da espacio «en nuestro interior» a pensamientos y sensaciones.³

Así pues, en el sentido más amplio es el *Spielraum* (el «margen de libertad» de un movimiento), el *Zwischenraum*; («espacio intermedio entre las cosas»), el «espacio libre» alrededor de un hombre. La estrechez y la amplitud son las propiedades primitivas de este espacio.⁴

Se advierte que el *Raum* es el espacio frecuentemente reducido, necesario para el movimiento⁵.

Vamos comprendiendo que el espacio es siempre espacio libre para algo, un movimiento, un «despliegue» libre, y, para una concepción inicial, el espacio termina allí donde las cosas impiden que continúe el movimiento.⁶ Dentro de este inicio y en el sentido más general podemos hablar de un «espacio vital», comprendido dentro de la posibilidad para «desplegar» la vida humana.⁷ Posteriormente el espacio comienza a ser *vasto*, cuando se habla ya de espacios celestes, donde existe una especie de apertura de las barreras oprimentes.⁸ Bollnow resume las conclusiones obtenidas por el lenguaje bajo los puntos siguientes, dentro de los cuales podemos resumir:

- Espacio es lo envolvente en que todo tiene su sitio.
- Es lo que necesita el hombre para moverse libremente.
- En su significación etimológica primaria, es en su origen, un espacio hueco.
- No es infinito por naturaleza, no es oprimente más es cerrado.
- El espacio libre no es entendido como infinitud, sino como posibilidad de avance sin impedimentos.
- Es el «despliegue» de la vida humana, medido dentro del concepto subjetivo-relativo de estrechez y amplitud.⁹

¹ O. F. Bollnow, *op. cit.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

Bollnow hace una importante diferenciación entre los vocablos *Raum* y *Platz* (plaza, sitio, asiento, solar, emplazamiento etc.). *Platz*, en el sentido más lato se convierte en el espacio ocupado por un hombre. Va siempre acompañado de cierta idea de extensión, de ensanchamiento en el espacio. Es siempre limitado, creado por el hombre y dispuesto para sus fines.¹ De ahí distinguimos:

*Platz no sólo es requerido por el hombre, sino también por los objetos, pero Raum en sentido propio sólo lo necesita el hombre. Platz es algo disponible situado en el mundo; Raum, en cambio, es propio de la condición trascendente del hombre.*²

De aquí comenzamos a entender dos condiciones principales del espacio; por un lado el espacio que es para los objetos, —y también para el hombre— (*Platz*), y por otro, el espacio (*Raum*) que sólo necesita el hombre.

2.3 Espacio matemático.

Analizando la obra de Bollnow, nos damos cuenta de que al dividir el espacio toma en cuenta dos condiciones generales. Por un lado atiende al espacio en su carácter de objetividad, y por el otro (culminando su obra), determina el carácter subjetivo del espacio.³ Para sustentar esta división espacial parte de la idea de división del tiempo.—Recordemos que en el primer capítulo ya habíamos mencionado la necesidad de dividir el tiempo cronológico del tiempo íntimo—. [?] Bollnow nos dice:

*Del mismo modo que en relación con el tiempo se ha distinguido entre el tiempo matemático, abstracto, susceptible de ser medido con un reloj, y el tiempo «vivenciado» concretamente por un hombre vivo, así también hablando del espacio se puede distinguir entre el espacio abstracto de los matemáticos y físicos y el espacio humano «vivenciado» concretamente.*⁴

Cuando en la vida cotidiana hablamos del espacio, sin reflexionar debidamente, tendemos a pensar en un espacio matemático, —susceptible de ser medido en sus tres dimensiones—. Es como lo aprendimos en la educación escolar y es como tendemos a plantearlo como base. Sin embargo veremos como dicho sistema no coincide con la relación vital del espacio y su experimentación en las vivencias. Analicemos de manera muy general los aspectos básicos del espacio matemático, para simplificar la tarea atendemos al espacio tridimensional euclidiano; ya que éste lo conocemos y tendemos a asentarlo como base de sistema de ejes ortogonal. Tomando en cuenta su característica homogénea la cual determina:

- Ningún punto es distinto de otro, ni dirección que se distinga de otra.
- Por una simple rotación se puede convertir cualquier punto o dirección del espacio en eje de coordenadas.

¹ *Ibid.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 241.

[?] Ver pág 18.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

- El espacio es completamente uniforme y de este modo se extiende en todas direcciones hacia el infinito.¹

El espacio matemático es un espacio cuantitativamente definible.² Si tuviéramos que emplear una frase en este espacio con relación al hombre podríamos decir: «*el hombre está (como mera ubicación) en el espacio, como homogéneo, invariable y con el mismo valor que cualquier objeto*». Dadas las características de este espacio, no nos ocupará en el presente estudio ya que nosotros veremos al espacio en su relación y actitud vital humana.

2.4 Espacio vivencial.

Como punto de partida al espacio vivencial comenzaremos diferenciándolo del espacio matemático; ya que en el primero:

- Existe un punto central determinado por el lugar del hombre en la manera en que experimenta el espacio.
- En él existe un sistema de ejes determinado relacionado con el cuerpo humano y su postura erguida.
- Sus puntos y direcciones son cualitativamente distintos.
- El espacio vivencial como tal se nos es dado como espacio cerrado y finito; y sólo por experiencias posteriores se ensancha hasta una extensión infinita.
- Cada lugar tiene su significación para el hombre. Por ello, para su descripción es necesario el empleo de las categorías usuales de las ciencias del espíritu.
- Se trata del espacio tal y como existe para el hombre y de la relación humana con su espacio, pues ambas cosas son imposibles de separar.³

Para no distanciarnos de una comprensión general de esta división del espacio, partiremos entendiendo al espacio vivencial como eje intermedio del estudio del espacio. El hombre aquí experimenta el espacio y lo aprende. El hombre abstrae el espacio para comprenderlo; empero las características del espacio matemático se oponen paradójicamente a las características del espacio vivencial.⁴ Para asentar esta diferencia Bollnow a la manera de Graf Dürckheim lo denomina “concreto”. Tenemos pues, el espacio vivencial “concreto”, que se opone al espacio matemático-físico “abstracto”.⁵ Y para completar la paradoja diremos que ambos se relacionan en la *objetividad*. El espacio vivencial es tomado como una experiencia objetiva tal como se manifiesta en la vida humana. Bollnow advierte que el término *vivencial* no debe ser tomado en sentido subjetivo, es decir, entendido como un aspecto psicológico sensorial de una experiencia “vivenciada” de un espacio determinado.⁶ Sino ha de ser vista como el hombre «*vive el espacio*»:

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 250.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

*Pero éste no es - e insistimos expresamente para evitar malentendidos - algo anímico, algo simplemente «vivenciado» o figurado o imaginado, sino algo real: el espacio concreto verdadero en que se desarrolla nuestra vida.*¹

En él se desarrolla tanto nuestra vida personal como la vida de la humanidad. El espacio vivencial no expresa nuestro modo de actuar o sentir el espacio, sino que es el modo en que el espacio nos afecta en su carácter propio.² Podemos aquí estructurar la frase: «*el espacio le es —dado— al hombre.*». Y con una cita de Dürkheim, Bollnow nos muestra que el espacio le es «*dado*» al hombre de modo *bivalente*:

*«El espacio vivido - dice - [Dürkheim] es para el “sí mismo” (selbst) medio de realización corpórea, antiforma o desarrollo, amenazador o preservador, tránsito o estancia, extranjero o patria, material, lugar de realización y posibilidad de despliegue, resistencia y límite, órgano y contrario de este “sí mismo” en su realidad actual de ser y de vida.»*³

Esta bivalencia consiste en cómo el hombre enfrenta exteriormente el espacio; como fomentador y como frenador, como conocido o extraño.

Como preámbulo para el siguiente punto, comencemos a argumentar que el hombre está en total dependencia con el espacio. Tal es esta relación de dependencia que este espacio vivencial es modificable para cada uno de los hombres. Esta modificación depende de su estado anímico y su disposición, ya que cada modificación que sufre el hombre, determina una modificación en *su* espacio.⁴

Partamos de esta premisa como apertura del estudio de la «*espacialidad humana*».

2.6 Espacialidad humana.

Hemos visto como el espacio vivencial nos ha servido como eje intermedio del estudio. Lo hemos, tanto diferenciado del espacio matemático, como visto su relación objetiva con el mismo. Del mismo modo veremos su transición hacia la espacialidad humana. La relación que existe entre el espacio vivencial y la espacialidad humana es de suma correspondencia.⁵ Ya que el espacio vivencial no es un espacio desligado del hombre. Se corresponde con él, y la espacialidad de la vida humana trata la relación que existe entre el hombre y «*su*» espacio.⁶ No tratamos aquí la extensión espacial como tal, sino la estructura de la existencia humana, la cual se relaciona a un espacio para poder «desplegarse» en él.⁷ Esta espacialidad es el estudio que ocupa el rango más esencial de la existencia humana. Desde este rango el hombre no ocupa tan solo un lugar en el espacio, como tan solo un volumen

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 27.

³ G.K. Von Dürkheim, *Untersuchungen zum gelebten Raum*, Munich, en *Neue Psychologische Studien*, vol. 6, 1932, p. 389. Citado en O. F. Bollnow, *op., cit.*, p. 27.

⁴ O.F. Bollnow, *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

determinado. Nos enfrentamos a que el hombre está determinado en su vida por su actitud frente a un espacio que le rodea:

*La vida se extiende en el espacio sin tener una extensión geométrica en sentido propio. Para vivir necesitamos extensión y perspectiva. Para el despliegue de la vida, el espacio es tan imprescindible como el tiempo.*¹

La anterior es frase que Bollnow toma de Minkowski, nos afirma que solo hay espacio en la medida en que el hombre —en tanto es espacial— crea espacio; lo «despliega» a su alrededor.² Cabe aquí preguntar, si el hombre no es tan solo un volumen en el espacio, sino que es él quien crea su espacio, lo «despliega» a su alrededor; ¿cómo se encuentra, cual es su situación en el espacio? Basándose en los conceptos de Heidegger quien caracteriza el «Ser-en-el-mundo», Bollnow nos explica que el hombre, en contra de su voluntad, es “introducido” —de modo no muy suave— en un medio que le es hostil e inquietante. Y es así como se comprende su «situación» en el espacio.³ En este medio que le resulta extraño y opresor, en esta figura del hombre en un sitio cualquiera; esta *situación* sirve para que comprendamos al hombre apátrida y desarraigado de nuestro tiempo.⁴ Bachelard también expresa este aspecto cuando menciona que después de sentir el cobijo de la casa, el hombre es “arrojado al mundo”.⁵ Y con ello Heidegger y Bachelard concuerdan con que el hombre —tiene que aprender a «habitar»—. Con *habitar* se designa siempre un modo de «encontrarse» en el espacio:

*[...] habitar significa no estar ya abandonado en un lugar cualquiera de un medio extraño [...].*⁷

Así pues, «el hombre se encuentra en el espacio, en la situación de habitar».

2.5.1 Habitar.

El *habitar* lo entendemos en su sentido más profundo, como la situación auténtica apropiada al hombre en su espacio:

*La espacialidad del hombre en conjunto se comprende como habitar.*⁸

El *habitar* abarca, no sólo el estar arraigado en un punto, sino que caracteriza la relación del hombre con respecto al espacio; su modo de encontrarse con él. El hombre «habita» el mundo, está ligado a él en un vínculo tal como el que une el alma con el cuerpo.⁹ Y en este vínculo con el mundo; el hombre «habita» las cosas.

¹ E. Minkowski, *Vers une Cosmologie*, Paris, 1936. Citado en O. F. Bollnow, *op. cit.*, p. 29.

² O.F. Bollnow, *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 246.

⁹ *Ibid.*, p. 248.

Está ligado a ellas no como objetos exteriores, las incluye en su vida como portadoras de un ser mas profundo:¹

[...] el concepto de *habitar* sirve para designar la unidad indisoluble con que algo anímico está encarnado «en» algo corpóreo.²

Anticipándonos al concepto de que el hombre «*habita*» el espacio y el mundo, en relación a los objetos; Bollnow se sirve de una idea que ya anteriormente había desarrollado Merleau-Ponty. La concepción de que «*el hombre habita el cuerpo*».³ En este *habitar*, el cuerpo es visto no solo como un instrumento mediante el cual se experimenta el espacio, sino que es, en sí mismo, un espacio experimentado. Es el más primigenio, en cuyo arquetipo se comprenden todos los demás espacios.⁴ El concepto de *habitar* puede aplicarse en la relación espacio-tiempo; ya que, el cuerpo «*habita*» y experimenta *el espacio y el tiempo*.⁵ Merleau-Ponty habla también de que el *sentido* o la *significación* «*habitan*» en la palabra, esto es, mediante la *comprensión* se puede *habitar* el cuerpo de otra persona.⁶

Resumiendo, pues. *El hombre o el yo habitan en el cuerpo, en la casa, en las cosas, en el mundo, en el espacio y en el tiempo. Pero el sentido también habita en la palabra y en el signo; lo anímico expresado en la expresión.*⁷

2.5.2 El espacio propio.

Hasta lo aquí expresado; el hombre habita el cuerpo, la casa y el espacio. Se nos habla de un concepto de «*tener espacio*» .Cabe aquí aclarar de inicio que no hablaremos de un «*tener*» entendido en la esfera del consumo, es decir, enlistado en la “propiedad privada”. Prescindiremos de esta jerga hoy tan difundida que emplea el concepto de «*tener*». «*El hombre tiene espacio*» es una frase en donde el *tener* se encuentra equiparado en un estudio filosófico del *Ser*.⁸ Aquí sólo trataremos la cuestión del planteamiento en base al «*tener*» en cuanto a espacio. Y pretendemos concretar las reflexiones de la afirmación: «*El hombre tiene espacio*». Para de ahí preguntarnos ¿en que sentido el hombre *tiene*, y como puede determinarse la cantidad de espacio que necesita? Lo que determina la frase, es un espacio que está íntimamente unido al hombre.⁹ Y sólo mediante él llegamos al fondo propiamente dicho de la espacialidad humana. Determinamos el concepto de «*el espacio que se tiene*». El hombre necesita a su alrededor tanto espacio libre como lo exige el moverse sin tropezar. Y este espacio «*necesitado*» por el hombre lo definiremos bajo el margen de «*estrechez y amplitud*».¹⁰

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, pp. 248-249.

⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁶ *Ibid.*, pp. 247-248.

⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁹ *Ibid.*, p. 250.

¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

El hombre, si se encontrara en el campo abierto, tendría tanto espacio que éste ya no sería un problema para él. Se convierte en problema cuando en la *estrechez* topa en las necesidades de otros individuos; “choca” con el espacio exigido por otras personas.¹ Este espacio necesitado y, que en su caso concreto, «*tiene*» o «*no tiene*», puede denominarse como «*su espacio de movimiento*».² De ahí surge su necesidad de, tanto asegurar su libertad de movimiento, como de defender «*su*» espacio y protegerlo, Este espacio, el hombre lo denomina como «*suyo*». El hombre habita en el espacio que le pertenece; habita en «*su*» espacio.³ Al considerar esta expresión analizaremos las tres principales formas de espacio propio que son: *el cuerpo, la casa, y el espacio libre*.

2.5.2.1 *El cuerpo.*

La reflexión aquí tomada por *el cuerpo*, es en medida de comprensión general del espacio. En torno a éste, el *cuerpo* es ante todo, un instrumento poseedor de los órganos de los sentidos. Así como poseedor de la capacidad de movimiento. A través de ambos (sentidos y movimiento), nos está dado el espacio. El *cuerpo*, en su totalidad, adquiere un significado extraordinario para la comprensión de la espacialidad humana. Ya que cuando digo «*estoy aquí*» no encuentro un punto preciso en mi *cuerpo*, puede variar entre mi pecho, el centro de mis ojos, o cualquier otro punto que le asigne de importancia dependiendo del grado sensorial.⁴ Más cuando digo «*Yo*»; el *cuerpo* deja de ser un objeto corpóreo.; es (en sentido inmediato), un «*asiento*» de mi «*Yo*» y el espacio lo procuro sólo por el *cuerpo*:

*Mediante mi cuerpo estoy introducido al mundo espacial.[...] más el cuerpo es una constitución de extensión espacial mediante la que estoy en cierto modo introducido al espacio, con un volumen espacial propio y limitado respecto al exterior gracias a una superficie de espacio interior que se diferencia del exterior.*⁵

Cuando observamos la frase: «*habito en mi cuerpo y más allá*». Hablamos de un principio de «*conciencia*».⁶ Para la conciencia ingenua o, como mencionamos en el capítulo primero, —*los carentes de intimidad*—; el espacio sólo comienza del *cuerpo* hacia «*afuera*». No consideran al *cuerpo* como principio de su espacialidad. Menos aún consideran un «*despliegue*» hacia el *interior* como lo veremos más adelante. Solo en el caso de un padecimiento del *cuerpo*, es decir, cuando el *cuerpo* enferma o estorba por su volumen al movernos, es cuando se cobra conciencia de su espacialidad. Dentro de esta *conciencia* espacial el *cuerpo* lo vemos como «*lo que está más cerca de nosotros*». No como objeto, sino que bajo esta *conciencia* espacial; el hombre puede contemplar lo que «*tiene*».⁷ Aquí se abre una paradoja en sentido de «*tener*» *el cuerpo*; el hombre «*tiene*» su *cuerpo*, más no lo tiene en el

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 252.

³ *Ibid.*, p. 253.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁷ *Ibid.*, p. 257.

mismo sentido que tiene sus pertenencias.¹ Ya que no puede disponer de él en el mismo sentido. El hombre «*tiene*» su *cuerpo* en una relación de estar vinculado con él más estrechamente; más íntimamente.²

[...] *soy mi cuerpo pero tampoco lo soy, por que permanece exterior a mí; tengo mi cuerpo y tampoco lo tengo, por que es «mío» de modo más íntimo.*³

2.5.2.2 *La casa.*

Consideremos la *casa* como la segunda forma de espacio que «*tiene*» el hombre, y dentro de sus necesidades de expansión, de libre movimiento. Pero sobretodo abordémoslo en el mismo sentido que el cuerpo. «*El hombre tiene una casa*», como si fuese una extensión de su cuerpo. El hombre «*se encarna*» con su *casa*.⁴ Existe una relación íntima del hombre con su espacio habitado, que se podría comparar en cierto modo con un “cuerpo ensanchado”. El hombre se identifica con su *casa*, se amalgama a ella y se siente herido cuando un extraño la penetra en contra de su voluntad.⁵ Empero la diferencia entre el cuerpo y la *casa*, ya lo habíamos mencionado.; radica en que el hombre no puede «*tener*» el cuerpo como puede tener otros objetos. Además de que el espacio de la *casa*, —aún el hombre lo encarna—, siempre será un espacio exterior (comparativamente con el cuerpo) e inmóvil.⁶ Sin embargo cuando el hombre «*se encarna*» con su *casa*, ésta puede convertirse en la expresión de la esencia del hombre.⁷

2.5.2.3 *El espacio libre.*

Como tercer espacio, el cual el hombre «*tiene*» mencionamos al *espacio libre*. Más, ¿cómo puede decirse que el hombre «*tiene*» un espacio libre? Podemos entender al cuerpo en su sentido de pertenencia inmediata al hombre, a la *casa* como su necesidad de «*tener*» un espacio el cual le sirva de protección. Más el hombre no sólo vive en una vivienda determinada sino que «*habita*» en general en el espacio. Esto nos lleva a concluir que ahí también vive con la sensación de amparo y cobijo como en *casa*. De la cual derivan estos sentimientos de protección que ofrecen los muros y las paredes.⁸ El hombre, —a pesar de no existir muros en el espacio libre, siente una confianza en el mundo y la vida—:

El secreto de esta confianza es el último misterio de la existencia humana. Y ésta a su vez se encuentra íntimamente ligada a la relación con el espacio; pues el mundo es el mayor espacio en que vive el hombre y con el que puede identificarse a su vez como un espacio

¹ *Ibid.*, p. 256.

² *Ibid.*, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 257.

⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁷ *Ibid.*, p. 259.

⁸ *Ibid.*, p. 265.

*propio. Independientemente de toda protección humana el espacio mismo adquiere ahora el carácter de cobijante.*¹

Este carácter cobijante del espacio difiere del carácter desgarrador del tiempo. Pues el tiempo corroe, limita, y es la «*caducidad*». El hombre permanece desamparado en el tiempo, en cambio en el espacio se siente amparado. El hombre se siente parte del espacio, y en este sentido está sostenido por el espacio envolvente; logra «*encarnarse*» con él.²

2.5.3 *La intencionalidad del espacio.*

Por razones de conveniencia hemos venido desarrollando este estudio de mayor a menor objetividad, de manera más o menos gradual. Ya que comenzamos hablando del espacio matemático-físico el cual representa la mayor escala de objetividad, seguido del espacio vivencial que —aunque advertidos por Bollnow— debemos analizarlo como objetivo; nos damos cuenta que al estar tan íntimamente relacionado con la espacialidad humana; no lo debe ser tanto. La espacialidad humana, como hemos visto, es un espacio que estructura la esencia del hombre y por ende se apega cada vez más al pensamiento no deslindado del sentimiento y la actitud del hombre en relación con el espacio. Culminaremos esta escala con la característica de «*intencionalidad*», viéndola como la completa antítesis de la objetividad del espacio; ya que ésta trata en su mayor rango la actitud emotiva del hombre en relación a «*su*» espacio.

Partamos aquí analizando la frase «*el hombre se encuentra en el espacio*», no en relación del “mero estar”, como lo habíamos visto en el espacio matemático. Sino en el sentido de «*encontrarse*» como su «*situación*» en el espacio. Aquí el hombre no es en esta situación, un objeto entre los objetos; sino un sujeto que se relaciona con su entorno y que por ello se le puede definir por su «*intencionalidad*».³ El hombre es espacial en tanto se relaciona con los objetos:

*[...] el modo como se encuentra el hombre en el espacio no está definido por el espacio cósmico que lo cerca, sino por un espacio intencional referido a él como sujeto.*⁴

Cuando analizamos la frase «*el hombre se encuentra en un lugar determinado en el espacio*». Nos damos cuenta que éste no es un espacio imaginado; más debemos imaginarlo como un punto. Para ampliar el entendimiento de este punto, retomaremos provisionalmente un lenguaje matemático, diremos; «*un punto cero natural de coordenadas*».⁵ Dicho punto es el «*centro imposible de hallar*»:

*No es un punto que pudiera contemplarse desde fuera, sino un «aquí» que se encuentra en determinada relación respecto a un «allí» y a un «allá».*⁶

¹ *Ibid.*, p. 266.

² *Ibid.*, p. 268.

³ *Ibid.*, p. 239.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁶ *Ibidem.*

Evidentemente nos referimos al «Yo» como *centro* y del cual partimos para relacionarnos con el espacio. La psicología de la percepción ha estudiado al por mayor este espacio intencional, sólo que lo ha denominado como “espacio sensorial”; y aquel estudio abarca la relación del sujeto en cuanto espacio óptico.¹ Empero Heidegger introduce estos hechos en un marco filosófico en su análisis del «*Ser-ahí*». Representando la espacialidad del «*ser-ahí*» con conceptos ya no concebibles como psicológicos.² Lo que aquí advertimos es que el hombre dotado de percepción y movimiento está referido a su lugar de estancia como *centro*. Es el *centro* permanente de este «*su*» espacio, y este «*su*» espacio como sistema de relaciones entre las cosas; «*camina con él cuando se desplaza*». De aquí podemos inferir «*el hombre se encuentra en un espacio «fijo», dentro del cual desplaza «su» espacio*».³ —*Soy el centro del espacio. El espacio es un «medio» en el que me encuentro, y sólo en éste puedo «encontrarme*—. En este sentido de concebir al espacio como «*medio*»; hablamos de una relación del hombre con el espacio que va más allá de relacionarlo con los objetos que lo pueblan. Nos referimos a la situación emotiva del hombre con el espacio. Cuando analizamos la expresión: «*los diversos modos de encontrarse y relacionarse con el espacio*». Se refiere a la experiencia que tenemos en relación al espacio visto como «*medio*»; basada en el estado de «*animo*»; que inspira nuestra relación con él; distinta a nuestra relación con los objetos aislados.⁴

2.6 El hombre y su espacio.

Lo que nos interesa en los siguientes puntos, será el darnos cuenta de cómo la vivencia del espacio repercute directamente en la espacialidad humana. Más particularmente, en la actitud emotiva del hombre en relación a «*su*» espacio.

No será nuestra tarea el ir separando o diferenciando un carácter de otro (el carácter objetivo del subjetivo). Lo que haremos será seleccionar los puntos más útiles para esta tesis. Y la intención de mostrarlos será detectar de propia cuenta los aspectos que influyen directamente en la *conciencia* del hombre (análisis que servirá de punto de partida para el siguiente capítulo).

El siguiente apartado lo hemos resumido en cuatro puntos. El hombre y su orientación espacial, El hombre y el vasto mundo, El hombre y la casa, y por último, Los aspectos del espacio.

2.6.1 El hombre y su orientación espacial.

En el espacio que el hombre experimenta o vivencia, no hay direcciones que valgan lo mismo. —Como en el caso del espacio físico-matemático—. Todas las direcciones

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ *Ibidem.*

son determinadas señaladas y dadas necesariamente por *su* relación con el espacio.¹ Ya habíamos visto las seis direcciones de Aristóteles: arriba y abajo, delante y detrás, izquierda y derecha. Direcciones dadas de modo natural en el espacio debido a la postura erguida del hombre. Las primeras están determinadas por la ley de la gravedad y las últimas se modifican cuando el hombre gira. El hombre gira en el espacio fijo, más *su* espacio es el que cambia de postura y perspectiva constantemente. Los ejes que siempre se mantienen pese a este movimiento son el horizontal y el vertical.² En el eje horizontal es donde el hombre refiere su superficie, y donde encuentra una base sólida en su vida. En la superficie del suelo divide el espacio en dos mitades muy desiguales. Una es —el espacio terrestre sobre mis pies—, la otra, —el espacio aéreo, encima de mí—. En la superficie terrestre, el hombre encadena su vida.³ El hombre diferencia el espacio superior del inferior en base a su percepción. El suelo le resulta opaco, su mirada se limita en su opacidad; por el contrario la transparencia del espacio aéreo le permite una mirada sin obstáculos. Aunque en principio el hombre no concebía la idea del infinito, siempre era cautivado por la bóveda celeste. En su percepción, la solidez del suelo es la base que le posibilita su seguridad. Si carece de esta base se apodera de él el vértigo. Le parece perder el equilibrio y caer en una profundidad sin límites.⁴ En *otro sentido* el hombre siente el deseo de retornar a las *bases o suelo firme* para entender los hechos más simples y tratar de aprenderlos en todo su significado.⁵ De no ser así puede correr el riesgo de *crecer* erróneamente y extraviarse. *Creecer* es una concepción de *ir hacia arriba*. Lo mismo que decir ir *a delante*; el hombre lo concibe como encaminarse a una meta especial determinada.⁶ La antítesis de *delante* es *detrás*, la cual se vuelve irreversible en vistas de una dirección de un *camino* determinado. Hacia *delante* avanza el hombre, esta dirección no puede perderla de vista mientras se encuentre en camino. Debe observar su camino para prever *delante* los obstáculos; contrariamente *detrás* ya no está dentro del campo visual y es como si ya no existiera.⁷ Aquí vemos como el *camino* se convierte en uno de los símbolos primitivos de la vida humana. Tal es el caso de que la vida se concibe como un camino vital y el hombre se encuentra como viajero, como un *homo viator*.⁸ Aquí tanto el presente, el pasado y el futuro se integran a esta visión como la *dificultad del camino*; el ancho, la inclinación determinan el grado de dificultad en la vida. De esto desprendemos que en un sentido más profundo el hombre lleva en el *despliegue de su conciencia* un espacio que remite a la imagen de un camino, las características de este camino dependen del momento de dicha o angustia que el hombre viva en ese momento. Así como la proyección al futuro, el hombre la concibe como una meta que puede incluso estar allá, detrás de alguna colina. Si nos basamos al sistema de relación derecha-izquierda, estamos refiriendo la relación lateral del hombre con respecto al *despliegue* de su ancho, éste corresponde a los lados del cuerpo humano. Desde *otro sentido* el lado derecho lo

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 56.

designamos como “lo correcto”, como bueno. El lado izquierdo en cambio lo significamos con lo desvalorado, un lado inferior incorrecto e incluso “malo”. En el sentido de la *conciencia*, el hombre determina el ir por la derecha como un símbolo de sabiduría y buena voluntad, ante una bifurcación siempre constante, el hombre siempre se inclina por decidir “lo bueno”.¹

Habíamos hablado del hombre como centro de su espacio; - *yo soy el centro desde donde parto al exterior o al « interior» del espacio.*- Sin embargo dentro del espacio exterior el hombre busca un punto de referencia espacial, que es siempre sucesivamente relativado por otro superior.² Es el punto en donde logra una raigambre. Donde *permanece y habita*; hablamos de su *morada*. Así ese centro en el espacio exterior se ordena desde su convicción de *morada*. Cuando el hombre se muda de esta *morada* todo cambia. Desde el concepto de cercanía y lejanía, las calles, el atardecer, etc. Digamos que se *transforma* el espacio cuando *cambia* lo que considera como *centro*.³ Así el hombre puede sentir nostalgia de la primera patria o el lugar de la infancia y éste se vuelve una referencia dentro de su relación espacial.⁴

Desde la antigüedad el hombre se ha regido por la posición del sol. Y gracias a éste traza los caminos en su terreno, Esta relación de dividir el espacio en relación al movimiento solar, es el germen de los puntos cardinales, «*el hombre se orienta*». Esta idea de orientación significa encontrar al sol, saber de su salida. Si el sol es tomado, en *otro sentido*, como *ser divino*, desde el punto místico-mágico; este punto de salida del sol es el preferido por el hombre y las religiones.⁵ En esta visión mística Bollnow cita a Cassier, quien ha señalado siete los puntos místicos espirituales. Esta visión mito-sociológica añade a los cuatro cardinales conocidos, el eje de los mismos (centro) y el arriba y el abajo.⁶ A esta visión le llama *geografía mística*, y cada uno de los puntos contiene una carga, una coloración, un carácter esencial de algún elemento de la naturaleza o fuerza sobrenatural.⁷ En muchos casos se relaciona al oriente como *nacimiento, luz y vida*. Y el segundo más importante es el poniente como lugar de la oscuridad y de la muerte.⁸

Para el hombre moderno, aunque carente de esta visión mística del lugar, el espacio tampoco le es homogéneo. Sino que cada sitio esta en él impregnado de significados peculiares, experiencias, recuerdos. Muchas de las veces, lo siente de modo vagamente sentimental y rara vez lo aflora en la *conciencia*.⁹ El hombre moderno siente predilección por el espacio cuando viaja, ve en el nuevo lugar una promesa de emociones. Antes de éstas no suele identificarse con un nuevo espacio y lo único que le mueve es la joven promesa de lo que sucederá para después alojarlo en el recuerdo.¹⁰

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, pp.65-66.

⁷ *Ibid.*, pp.66-67.

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71,

Dentro del espacio exterior, el hombre siempre contempla el horizonte. La palabra horizonte equivale a *lo que delimita*. Dentro de un paisaje *delimita* en todas direcciones nuestro campo visual natural.¹ Siempre nos encontramos a la misma altura que él, (aunque escalemos una montaña). El hombre nunca puede rebasarlo. Puede ser más estrecho o más ancho y si el hombre sube a la montaña el horizonte puede adquirir una *vastedad* grandiosa.² Por más que camine y camine el hombre nunca puede alcanzarlo o traspasarlo, el horizonte es pues el *limite absoluto*. Se vuelve un despliegue espacial, al mismo tiempo que lo limita.³ Aunque sabe que no lo puede alcanzar, en él despliega, a través de su mirada, sus deseos para seguir avanzando. El horizonte no es algo que se encuentre independiente al hombre, es “irreal” pero no simplemente imaginado, sino que pertenece al mundo.⁴ Es el que reúne las cosas que van apareciendo para formar un lugar.⁵ Está enraizado con el hombre. Se mueve con él, le crea cobijo como si estuviera en casa (contrario a una idea de infinito que le angustiaría), crea el hogar del hombre.⁶ Hace que se sienta *uno* con su espacio. Cuando el hombre contempla el espacio, en relación al horizonte, se ubica en un punto, y de ahí parte su *punto de vista*, es decir su *perspectiva*. Ésta no es más que un punto de vista determinado; —si miro el objeto de un lado, las demás caras me quedarán ocultas—. ⁷ Siempre el hombre se liga a una *perspectiva* según las circunstancias de *proximidad y lejanía*.⁸ Desde *otro* punto, las cosas resplandecen en una coherencia nueva y más profunda cuando se contemplan desde una *perspectiva* adecuada. Cuando el hombre amplía su horizonte, tiene mayor capacidad de juicio. En particular cuando se ve dentro de nuevas tareas, a su vez amplía sus perspectivas.⁹ El hombre no puede someterse a un solo punto de vista (horizonte), siempre debe tener en cuenta otras posibilidades (perspectivas).¹⁰ Horizonte y perspectiva son indisolubles para el pensamiento esencial del ser humano.

2.6.2 *El hombre y el vasto mundo.*

Volviendo a la idea del *hombre como centro*; diremos que al hombre le envuelven otros círculos que representan cada vez el alejamiento de *su* centro.¹¹ Recorreremos estos círculos del exterior al interior; desde donde el hombre se ha alejado del centro de *su* espacio. Esto lo haremos para intentar deducir la esencia de él como centro y su fenómeno de *retorno*.

Dentro de las concepciones antiguas, el espacio siempre se consideraba limitado; como una bóveda celeste en donde el límite es también el de la vista. El primero en implantar la primera convicción moderna del espacio es Petrarca, quien asciende a la

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

montaña para contemplar el vasto panorama. Sin embargo él pasa rápidamente del problema del espacio (tomándolo poco en cuenta), al problema del tiempo.¹ Su actitud anímica de contemplación le revela el inconmensurable mundo interior del alma. Misma emoción acontece al contemplar la vastedad del océano.

Posteriormente se amplía la concepción espacial en la Era de descubrimientos del nuevo mundo. Éstos crean en el hombre el *vértigo*, al saber que su región ya no es el *centro* del mundo.² De aquí comienza a surgir el fenómeno de *sensación de pérdida del centro*.³ Con el fenómeno de Copérnico, en relación a la “descentralización de la tierra”, no sólo significó una modificación del sistema de coordenadas. Sino que el fenómeno fue más allá del cielo de estrellas fijas; donde se abrían profundidades y mundos más vastos que los descubiertos por Colón.⁴ Los hombres ya se recreaban literalmente con los espacios celestes y las perspectivas se abren hacia el pensamiento astronómico. Podríamos hablar de una revolución en la *conciencia del espacio*.⁵ La protección del espacio que conmueve y protege al hombre (espacio finito), es quebrada por la conciencia del espacio infinito. Con esta idea del infinito, le surge al hombre un vacío, una sensación de desamparo en la vastedad del espacio. Idea que en principio le aterra. Cuando el hombre puede asimilarla, logra interpretarla incluso en el *espacio finito*. De esto encontramos la mayor culminación en el barroco ya que su mejor definición es la de un *espacio interior ilimitado*. Esto quiere decir que un muro que nos limita, al contener tantos elementos entrantes y salientes, rompen la sensación de plano. Hasta que ya no se sabe si detrás de los elementos se puede hallar algo sólido. El espacio barroco alcanza su máxima interpretación del infinito, en su *espacio interior*.⁶

Volviendo a la idea central de *vastedad del espacio*, debemos tener en cuenta los conceptos de *ancho y estrecho*. La *anchura* es algo que no alcanza a llenar un cuerpo del todo, sobra espacio alrededor. En cambio la *estrechez* es la falta de espacio donde al cuerpo no le es suficiente. Hay calles *anchas y estrechas*, habitaciones, e incluso sentimos la *anchura* al salir de la ciudad al campo.⁷

En *otro sentido* el hombre puede ser *ancho* de conciencia si no le impiden varios escrúpulos. Puede ser *estrecho* de un horizonte espiritual o puede sentir la *estrechez* opresora en condiciones miserables.⁸ La *estrechez* siempre se refiere al impedimento de un movimiento libre por una cerca que le rodea por todas partes.

Habíamos hablado de que cuando el hombre *habita* un espacio, éste puede resultarle familiar o desconocido. Cuando no se identifica con un espacio determinado decimos que es un *extranjero*. El término *extranjero* se antepone a lo propio, a lo conocido, Para el niño el *extranjero* es aquél hombre que no conoce, el extraño que a su vez debe ser “malo”. Para él lo conocido es lo “bueno”.⁹ Cuando el hombre es expulsado de su patria forzosamente se vuelve un *extranjero*. Aquí le

¹ *Ibid.*, p. 82.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁹ *Ibid.*, p. 89.

invade la nostalgia, no se reconoce con ningún elemento del nuevo espacio. Al mismo tiempo que es visto como un intruso, un extraño al que nadie reconoce.¹

En *otro sentido* esta extranjería no necesariamente tiene que ser una región lejana. Al hombre puede resultarle extraña la propia vida, o ver invadido su espacio por gente extraña. Esta misma sensación de nostalgia siente el hombre cuando necesita escapar al extranjero para incrementar sus conocimientos, o para ser dignamente reconocido. Aprende lo que no le puede proporcionar su patria; más aún siempre mantiene la idea de *retornar*, de volver con conocimiento a su antiguo amparo y cobijo. De ahí resultan debates fructíferos entre lo aprendido en casa y lo aprendido en el extranjero. Sin que haya un exceso que ahogue su propia vida, siempre es mejor un equilibrio.²

Otro concepto importante en relación a *otros* espacios es la *lejanía*. El hombre se siente atraído por la *lejanía* en medida que no le puede alcanzar; observa las montañas azules o las *lejanas* estrellas. Éstas envuelven al hombre en un camino de profundidad que le invitan a un *camino interior*.³ Bollnow nos dice que la añoranza de volver al cobijo del hogar y la atracción de *lejanía* se aproximan tanto que debemos preguntarnos si en el fondo son la misma cosa; y añade:

*A partir de aquí, quizá comprendamos el origen de este anhelo. Pues ¿cómo puede buscar el hombre en la lejanía, tan lejos de sí mismo, lo que es su propia esencia? Cuando se ha perdido a sí mismo en la agitación cotidiana, cuando en su morada ya no se encuentra «en su casa» cuando la patria se le ha convertido en extranjero, sólo en este estado insatisfecho de la autoenajenación parece que el camino directo para la renovación de su propio ser le es negado, y entonces se le aparece en la vaga lontananza la imagen de su patria perdida, El anhelo de partir a la lejanía es efectivamente el deseo de recobrar el origen perdido, en que la vida todavía era auténtica.*⁴

Es su esencia más íntima lo que el hombre busca en la lejanía. Para el hombre la lejanía se origina en la pérdida de cercanía; sobretodo en la pérdida inevitable de la vida humana (su inclinación a la muerte):

*[...] la lejanía no es una región que pueda determinarse objetivamente, sino que radica como determinación espacial en el ser del hombre mismo. «La lejanía habita - como lo formuló Kunz- en lo más íntimo del hombre existente».*⁵

En la pérdida de lo conocido y en la conciencia de la muerte, el hombre tiende a sentir la lejanía como una añoranza de la patria perdida y a su vez crea *otra patria* que le conduce así mismo, a su intimidad.⁶

¹ *Ibid.*, pp. 89-90.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 93.

2.6.3 *El hombre y la casa.*

Como vimos, el hombre creía que habitaba en un centro (de espacio exterior), creía que su pueblo se hallaba en el mismo. Más ya no pudo satisfacerse esa idea cuando se descubren los nuevos continentes y la forma esférica de la tierra. El hombre necesita un punto de referencia donde partir y volver; donde se encuentren vinculados todos sus caminos. Necesita un *centro* donde se encuentren referidas todas sus circunstancias espaciales.¹ El hombre le atribuye este *centro* al hogar, a la casa. Ésta se vuelve *el centro de toda lejanía*, es decir, *el centro* de todo el mundo. Es el recinto de lo cercano y familiar a cuyo alrededor se cierne la lejanía. Inevitablemente el hombre la ama.²

El hombre mítico observaba diferente el *centro*. Dentro de su mundo, es un espacio en donde *habitar* no tenía ningún problema (su pueblo), por el contrario; se siente *habitar* en el lugar elegido. Empero cuando desaparece la convicción del *centro*, le aparece la amenaza del desarraigo. Y él se convierte en el eterno fugitivo de un mundo amenazador. El hombre debe crear su propio *centro individual*.³ Habíamos hablado de que el habitar en la casa es una prolongación de habitar en el cuerpo. El hombre está arraigado y pertenece a su hogar. En oposición con el existencialista quien desconoce el *habitar*; pues se siente arrojado al mundo en un lugar arbitrario que él no ha elegido y que le parecerá por siempre extraño. Sólo conoce el mundo como yugo, como situación oprimiente y así permanecerá para siempre como un extraño, como un extranjero en la tierra.⁴ El hombre debe de nuevo aprender a vivir en su mundo, a relacionarse con él totalmente e intentar, a través mismo de *habitar*, llegar a la plenitud de su ser con relación al mundo.⁵

La casa para el hombre le confiere paz y seguridad. El hombre al construir un muro que divide el espacio interior del exterior delimita su espacio de protección ante la inseguridad y la amenaza de afuera.⁶ Para Bachelard la casa es el cobijo del hombre, el habitar de la seguridad donde se crea una sensación animal (como la rata en su guarida o la vaca en el establo). La sensación primigenia que la casa le proyecta al hombre es de satisfacción y de amparo.⁷ Bachelard considera la casa como una resistencia en contra de las fuerzas de la naturaleza. No solo en su interior despensa calor y comodidad, sino que, respecto al exterior, le da al hombre firmeza y fuerza para prevalecer contra el mundo, También la casa ha de extenderse hacia arriba aludiendo al crecimiento del hombre. La casa debe tener un sótano para que se afirme la idea de que está enraizada con una *raíz cósmica*, unida a la naturaleza de las piedras que hay por debajo. A las casas de ciudad les faltará esta raíz por la falta del sótano.⁸

En un *sentido más profundo* nos dice Bachelard:

¹ *Ibid.*, p. 117.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁷ *Ibid.*, p. 124-125.

⁸ *Ibid.*, p. 126.

*La casa en la vida del hombre [...] Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.*¹

Y dirigiéndose al hombre íntimo:

*La casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar.[...] existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero.*²

Además de los rincones la casa cuenta con otros elementos de gran significación, entre ellos veamos que hay con la puerta y la ventana. La puerta es el principal acceso por el cual el hombre decide cual de los extraños puede pasar a su morada. A su vez es el acceso al mundo exterior. Visto como umbral, pareciera que la puerta es una división de un lugar sagrado. El caso de la ventana es bien distinto. Objetivamente sirve para la iluminación interior, además para mirar el exterior desde adentro.³ En muchos lugares se interpreta la ventana como “ojo de la casa” por su cualidad de “poder ver” para nuestra protección:

*Ver sin ser visto, principio fundamental de un cuidadoso aseguramiento de la vida.*⁴

Otra diferencia entre puerta y ventanas, es el modo de acceder al exterior. En el caso de la puerta el exterior está a la mano; sólo se tiene que cruzar el umbral para estar en él. El caso de la ventana es distinto. El acceso al mundo exterior es a través de la vista; lo alcanzamos con tan sólo la mirada mientras el cuerpo permanece en el interior. Podríamos decir; llegamos al exterior con nuestra mente.⁵ El hombre a través de la ventana contempla el mundo y reflexiona. Aparece en él un paisaje aparentemente dado por el azar. Su cuerpo se mantiene alejado del paisaje, pero la conciencia está inmersa en su contemplación y ensueño.⁶ El hombre no renuncia a la idea de la ventana; sería como cercar su libertad.⁷

Tomando la idea de espacio sagrado y espacio pagano, diremos que el espacio pagano es homogéneo y carente de estructura. El espacio sagrado, por el contrario, está lleno de fuerza, es muy significativo y heterogéneo, Es en él en donde el hombre experimenta la fuerza religiosa primitiva.⁸ No necesariamente se trata de una construcción humana, puede ser un bosque, una montaña; cuyas partes del espacio tienen un valor propio independiente donde, por ejemplo, la altura de los árboles, la misteriosa oscuridad del lugar; despierta en el hombre la creencia de una divinidad. El hombre es quien designa el lugar sagrado, es un mandato de ende divino.⁹ Cuando construye una casa o un templo, hace una repetición del mundo; una creación a la par de las creaciones de los dioses. En un principio se realizaba la

¹ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit, p. 37.

² *Ibid.*, p. 46.

³ O. F. Bollnow, op., cit., p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*, pp.148-149.

⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁹ *Ibid.*, pp. 133-134.

construcción a través de los *ritos sagrados*. El hombre quería simbolizar el cosmos y el mundo. En algunos lugares construían las paredes en representación de los cuatro puntos cardinales, el techo en representación del cosmos y el piso en representación de la tierra.¹

Para el hombre su casa sigue siendo el centro y el lugar sagrado contemplado para la inviolabilidad del mundo exterior.²

2.6.4 Aspectos del espacio.

En los siguientes puntos, trataremos conceptos del espacio que no debemos considerarlos como espacios *aparte* de otros, sino que no representan más que un aspecto en el que consideramos al espacio.

2.6.4.1 El espacio *hodológico*.

Comencemos recordando lo que habíamos dicho del espacio matemático. Este espacio es medible, se le puede determinar con suma precisión. Determinar las distancias entre los puntos aislados en metros y centímetros. Así pues las distancias del espacio matemático son representables con extrema exactitud sobre un plano o un mapa de acuerdo con una escala.³ Inevitablemente advertimos que dicha representación es muy distinta al hecho experimental propio, Los caminos se nos hacen muy distintos a los representados en un mapa. Por medio de la experiencia sabemos (de un modo muy distinto al geométrico), que una recta no es el camino necesariamente más corto. En ocasiones los rodeos son necesarios para alcanzar una meta. Así pues hay lugares geoméricamente cortos; los cuales son difíciles, casi imposibles de alcanzar. Mientras que otros son muy lejanos geoméricamente y resultan ser más accesibles, incluso más viable su alcance.⁴ Así pues, dos puntos que parecieran ser muy cortos pueden encontrarse sumamente alejados. Por ejemplo, una pared que divide dos casas, es separada la una de la otra por una distancia geométrica muy corta; más ésta puede sentirse extremadamente lejana, como si una gran distancia las separara.⁵ En el espacio habitacional existen alejamientos y acercamientos; cuando un espacio es accidentalmente comunicado, (con un ruido, con un agujero que no se había detectado), las distancias pueden acortarse con un contacto de esta naturaleza.

De este principio parte el concepto de espacio *hodológico* introducido por Lewin y continuado por Sartre.⁶ En él podemos decidir un camino u otro, dependiendo del objetivo. Se elige un camino (no necesariamente el más corto o recto), de entre un marco de necesidades o preferencias. Por ejemplo: elegir llegar a un punto por medio del camino más largo pero panorámicamente más bello. Asimismo, la

¹ *Ibid.*, p. 135.

² *Ibid.*, p. 137.

³ *Ibid.*, p. 175.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁶ *Ibidem.*

dirección *hodológica* puede transformarse en relación al camino a seguir, hacia el objetivo. Ya que ésta contempla los *obstáculos* que se anteponen entre los objetos.¹ En *otro* sentido el camino *hodológico* también es determinado por el estado anímico del hombre; —por temor ando con cautela, *rodeo*, para no encontrarme con el enemigo—. Además el camino se modifica según el estado de cansancio o vigor. El hombre determina su espacio *hodológico concientizando* sus barreras y obstáculos. Así como puede ampliarlo en relación con los nexos de los íntimos, pese a que se encuentren a determinada distancia.²

Ampliando más este concepto de espacio *hodológico* diremos que está estrictamente ligado al hombre. Describe un sistema de caminos con los que puede alcanzar los diferentes puntos de espacio. Es un espacio que el hombre ha experimentado en sus caminos con sus direcciones y distancias y está determinado por las metas a las que conducen.³

En *otro sentido*, el hombre místico tiene la visión general de su vida como un camino.—*Mi camino es escabroso en estos momentos. Debo subir la cuesta para llegar al triunfo. Mi camino y el tuyo se han unido en esta vida*—.

Respecto a las distancias *hodológicas* el hombre se encuentra en una relación espacial con los objetos, los cuales pertenecen a las inmediaciones vitales de hombre.⁴ Asimismo a cada objeto el hombre le designa un sitio determinado. Y el sitio, a su vez, se vuelve una creación humana de orden.⁵ Sin embargo el espacio no es igual a la suma de los sitios (aunque parezca convincente esta idea). Los sitios son para los objetos, mas no necesariamente deben estar ocupados por ellos; existen sitios que se encuentran vacíos. El hombre también necesita sitios vacíos cuando quiere “ocupar” algo. Así como también necesita de *holgura*, vista no desde el punto espacial objetivo sino en relación al mundo creado en *el interior*.⁶ De esto *desprendemos* «*el hombre se desplaza en sus sitios heterogéneos, cada uno con un significado distinto dependiendo de su necesidad de ordenación*». En la misma correspondencia; se «*desplaza*» en su *holgura* en su *sitio interior*.

2.6.4.2 *Espacio diurno y nocturno.*

El espacio puede transformarse significativamente tomando en cuenta un factor independiente de él; pero que le repercute directamente. Hablamos del fenómeno lumínico transformador de las características del espacio. Durante la noche el espacio se torna cambiante en su totalidad. Se ocultan las características que lo distinguen como espacio diurno. El espacio nocturno se vuelve cobijante para el hombre durmiente. Desaparece su sentido visual que empleaba durante el día y en el que los otros sentidos sólo son complemento.⁷ En el espacio nocturno desaparece

¹ *Ibid.*, p. 181.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵ *Ibid.*, p. 188.

⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁷ *Ibid.*, p. 194.

el horizonte y la perspectiva visual. Aquí los sentidos sustituyen a la vista y son los que participan en la constitución del espacio total.¹

Con respecto a la noche nos dice Bachelard:

*Hay horas en que la ensoñación digiere la realidad, horas en las que el soñador incorpora su bienestar o se calienta en profundidad.*²

Y en otro texto:

*[...] ante una inmensidad evidente, como la inmensidad de la noche, el poeta puede indicarnos los caminos de la profundidad íntima.*³

Por otro lado el espacio diurno goza de primacía en cuanto a su contemplación. El hombre abarca el todo; las distancias entre los elementos. Contempla la totalidad de los objetos con sus contornos definidos. El espacio diurno es un espacio de socialización.⁴

En el espacio nocturno, en su estructura de modificación del espacio existen ciertos residuos de visibilidad. Pareciera que las cosas que aparecen ante nosotros carecen de una distancia determinada. Nos movemos en este espacio con cautela al no dominarlo panorámicamente. Sin embargo no podemos afirmar que el espacio ha desaparecido, sentimos su presencia en los sentidos aunque quede limitada su visibilidad.⁵ El espacio nocturno posee un carácter propio que tenemos que descubrir, tal carácter, nos refiere Bollnow en el pensamiento de Minkowski, es de permeabilidad:

La oscuridad es «más material» que la claridad. El espacio de la oscuridad «no se extiende ante mí» como el espacio claramente cognoscible del día, «sino que me toca de modo inmediato, me envuelve. Penetra en mí y me impregna totalmente., de modo que casi podría decirse que soy permeable a la oscuridad, mientras que no lo soy para la luz»⁶

El espacio nocturno —se posa sobre la superficie de mi cuerpo, me toca de modo inmediato, me impregna y me siento acogido y protegido, «me impregna totalmente»—.⁷ A diferencia del espacio claro, el espacio es opaco, lleno de misterios. El espíritu y el «Yo» se abren a la presencia de lo desconocido. La oscuridad no es una nada absoluta; está llena de elementos de misterio. En este espacio el hombre se queda solo. La percepción de los elementos sufre una significativa transformación. Surgen ante el hombre las formas *prelógicas* del pensamiento. Éstas son formas animistas y sus repercusiones dan origen al mito y a la creación de formas fantasmagóricas.⁸ La espacialidad (aparentemente) sin objetos (u objetos transformados por el pensamiento) le resulta al hombre inquietante.⁹ El

¹ *Ibidem.*

² G. Bachelard, *La poética de la ensoñación, op., cit.*, p. 292.

³ G. Bachelard, *La poética del espacio, op., cit.*, p. 226.

⁴ O. F. Bollnow, *op., cit.*, p. 196.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁹ *Ibidem.*

espacio nocturno nos permea del ensueño. El carácter opaco que envuelve al hombre, repercute en su disposición anímica.¹

2.6.4.3 *El espacio crepuscular.*

Existe un intermedio en la transición del día a la noche y viceversa. El espacio cambia paulatinamente y se vuelve un espacio crepuscular.² Este espacio al igual que el nocturno, es de suma importancia en la influencia del ensueño (concepto que abordaremos más adelante). Cuando se cierne el crepúsculo es la hora donde se borran los límites entre la ilusión y la percepción de los sentidos. Nace un mundo jamás captable en constante mutación; podríamos decir con un carácter fantasmagórico³ Es el momento de la transformación de los objetos. Un árbol, inclusive un simple arbusto pueden empezar a adoptar una forma etérea; incluso podría tomarse en algunos casos, como formas amenazadoras. Se forma un objeto intangible propicio para la imaginación, propicio para despertar en nosotros el ensueño. Toda cercanía se vuelve lejanía.⁴ En este momento pueden darse dos condiciones; por un lado, el temor producido por el hombre por esta intangibilidad de las cosas, despierta en sí mismo el temor y se abre la percepción de un mundo místico.⁵ Por el otro, el crepúsculo puede resultarle familiar y agradable; su entorno le resulta cobijante y la imaginación es acompañada de la contemplación, El hombre aquí abre la posibilidad de dejarse caer sintiendo una paz profunda.

c) *El bosque.*

No podríamos denominar al bosque como una transacción crepuscular. Pero tiende a envolvernos en una atmósfera de penumbra por la altura y por la multiplicidad de árboles y arbustos, La mirada se obstaculiza con los elementos de este espacio casi interior. El bosque no simboliza muros sólidos; pero el hombre se mueve despacio y con cautela en una sensación de estar, a la vez cerrado y a la vez abierto en todas direcciones (en ello radica su poder de desorientación). En ocasiones el bosque se transforma en un misterio y con ello transforma la configuración humana del espacio.⁶

Bachelard nos dice que la inmensidad del bosque es una inmensidad interior donde nos hundimos en un mundo sin límites.⁷ La grandeza del bosque oculta una profundidad que nos habla de lo sagrado.⁸ La paz del bosque es la paz del alma; el bosque es un estado del alma.⁹ El bosque es una imagen en sí misma para el poeta:

¹ *Ibid.*, p. 207.

² *Ibid.*, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 200.

⁴ *Ibid.*, p. 201.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, pp. 196-197.

⁷ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op., cit., p. 222.

⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁹ *Ibid.*, p. 224.

Habría que saber cómo vive el bosque en su gran edad, por que no hay en el reino de la imaginación, bosques jóvenes.¹

El bosque es un viejo; aún más viejo que el abuelo de nuestro niño:

El bosque es un antes-yo, un antes-nosotros. [...] En tal bosque que yo sé se perdió mi abuelo. Me lo han contado y no lo olvidé. Sucedió en un antaño en que yo no vivía. Mis recuerdos más antiguos tienen 100 años o algo más. He aquí mi bosque ancestral, Y todo lo demás es literatura.²

d) La niebla y la nevada.

La niebla es una apariencia del espacio vacío. Los elementos parecen desaparecer y aparecer repentinamente, lo cual pudiera darnos una sensación de alerta. Si conducimos en la niebla, el espacio nos desconcierta ya que puede aparecer cualquier elemento repentinamente y nos veríamos en peligro. Así cualquier cosa (de este u “otro mundo”), puede esconderse detrás de la niebla, Si caminamos la sensación de flotar en un espacio vacío nos invade. Más, si la niebla es más densa; las apariciones de elementos y personas tienen un carácter enigmático. En este espacio puede invadirnos una sensación de soledad.³

Una sensación similar aunque distinta es la nevada. El hombre experimenta un ambiente fantasmagórico donde no hay más que deslumbrante blancura. En una nevada intensa el hombre puede perder la noción del espacio; incluso puede tener la idea de una constante picada o a cuestras. La nada resulta más avasalladora que la misma noche. El esquiador de la montaña conoce esta experiencia; la imposibilidad de reconocer algo concreto unido a la plétora blanca de luz pone al hombre a merced de la nada opresora. La condición de espacio puede ser anulada considerablemente.⁴

2.6.4.4 El efecto sensorial del color.

Hablando del efecto del color sobre el espacio, Bollnow se detiene en una visión de Goethe, quien denomina el *efecto sensorial ético del color*. Quien, además de analizar los efectos del color en nuestro estado anímico (el amarillo nos alegra, el rojo nos violenta, el verde nos tranquiliza etc.) analiza también que el efecto sensorial ético no se produce tan sólo por asociación (el rojo se asocia con el fuego, el azul con el hielo etc.). Goethe nos menciona que el color tiene más cualidades, que como tales, le corresponden de manera fenoménica. El modo más puro de conocer estas cualidades en todo su clima, es dejar que actúen sobre nosotros, desglosadas de un objeto particular. Como el ejercicio que propone al mirar el mundo a través de un vidrio de color.⁵

¹ *Ibid.*, p. 225.

² *Ibid.*, p. 226.

³ O. F. Bollnow, *Hombre y espacio, op., cit.*, pp. 198-199.

⁴ *Ibid.*, pp. 199-200.

⁵ *Ibid.*, pp. 208-210.

2.6.4.5 Interiores.

Al igual que el paisaje, el interior posee su *carácter ambiental* peculiar que se nos impone y se posesiona de nuestro ánimo. Sólo como un ejemplo pudiéramos citar; el diverso contenido ambiental de la arquitectura ha producido en los templos. La penumbra despierta un estado anímico de solemnidad (en el caso de una iglesia, por ejemplo). La peculiaridad misma del recinto es la que repercute en el hombre. Estos espacios construidos por el hombre dan la impresión de misterio, de una solemnidad lenta.¹ Estos mismos efectos no sólo se producen en espacios *concientemente* conformados; también se dan en el espacio libre. Así como las bóvedas oscuras, también las negras nubes cargadas de lluvia tienen un fenómeno oprimente. Pareciera que éstas hacen estrecharse al mundo alrededor del hombre.²

2.6.4.6 Espacio eufórico.

De modo contrario observamos el cambio en el espacio eufórico. El cielo le resulta despejado al hombre con su impresión de seductora vastedad. Un espacio de esta naturaleza despejada, modifica a su vez *su* disposición anímica. El hombre alza la mirada y el espacio se le ensancha; su alegría y su fortaleza tienden más allá de sí mismo y abarca mayor espacialidad. Aunque sólo sea un estado de euforia pasajero; —*las cosas le hacen espacio y puede moverse sin trabas*—. ³ El hombre aquí puede alcanzar un estado de éxtasis.⁴ Y él mismo puede manifestarse en este espacio, por su carácter anímico; en el canto y la danza.

2.6.4.7 El espacio presentual.

Veremos en este espacio presentual la forma de expresión del movimiento del hombre, la cual se lleva a cabo en una forma estrecha de conexión con el espacio. En esta experiencia espacial, la música y la danza deben tener una estrecha relación. Así como una estructura espacial originada por ambas. Bollnow nos explica con el estudio de Strauss, quien comienza un análisis espacial diferenciando al espacio óptico del acústico, que el espacio óptico está organizado por el color; ya que los colores los vemos en direcciones determinadas; ellos encuentran el espacio, lo dividen en espacios parciales en una sucesión transversal y longitudinal. Además de que en el espacio óptico los objetos destacan por sus contornos.⁵

Totalmente distinto es el carácter espacial del sonido. A diferencia del óptico (en donde el color está indisolublemente vinculado al objeto), el sonido puede desligarse sensiblemente de su fuente. Es difícil saber de donde proviene el sonido y el lugar en el espacio donde se origina.⁶ Lo que nos resulta interesante en nuestro estudio, es

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 211.

³ *Ibid.*, pp. 213-215.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁶ *Ibidem.*

cuando Strauss compara el carácter acústico con el crepúsculo. Nos menciona que en el punto del crepúsculo los objetos parecen perder su nitidez, el fenómeno vela los límites que los separa y la distancia que los aleja de nosotros. El crepúsculo llena el espacio tal como la noche y ejerce efectos afines al sonido.¹ El crepúsculo, así como el sonido; llenan y homogeneizan el espacio, uniendo y ligando lo que tiende a dispersarse. En este punto pareciera que las propiedades sensoriales de la música pudieran rebasar su propia esfera e incluirse en el mundo visual; —tal como las propiedades poéticas—, y que todo apunta a una «*espacialidad originaria*».² En esta fusión de sonido y espacio, se adquiere un significado nuevo al rebasar la mera percepción e incluir el movimiento. En el hombre se despierta este movimiento por influencia de la música. Movimiento significativamente distinto al de la vida cotidiana, en donde se da una forma de estructura espacial mediante la danza. En estos movimientos espaciales el hombre no avanza (como en el espacio hodológico), sino que se desliza en una multitud de movimientos en círculo y retroceso.³ Estos movimientos se basan en actos espontáneos en los cuales no existe ninguna orientación.⁴ La danza es un movimiento tanto temporal como espacialmente ilimitado; es un espacio in-estructurado y desorientado:⁵

*El hombre se hace nuevamente uno con su espacio, y en esto reside la fruición infinita que se suscita la danza. El bailar se convierte en una profunda vivencia metafísica en que se supera la escisión existente entre el hombre y su mundo y se vuelve a conocer el «ser uno» con todo lo que vive.*⁶

La experiencia de la danza produce un engarce con la vuelta al origen del hombre.⁷

¹ *Ibid.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 221.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷ *Ibid.*, p. 226.

2.7 Conclusión al capítulo segundo.

Con lo hasta aquí visto, referente al espacio, hemos de concluir lo siguiente:

Determinamos que en el espacio se dan dos condiciones fundamentales dentro de su uso y etimología. Por un lado advertimos al espacio en condición de margen de libertad de movimiento; como el *espacio hueco* en donde se puede colocar o dar lugar a los objetos (*Platz*). Por otro lado advertimos al espacio como lo necesitado por el hombre (*Raum*) para su despliegue.

Analizamos al espacio aparte de una concepción físico-matemática. Lo consideramos con vistas al ser humano y su relación directa con él. Dentro de esta relación hombre-espacio logramos advertir dos concepciones primordiales de espacio. Por un lado el *espacio vivencial concreto*; el cual se refiere a la experiencia objetiva del hombre con el espacio que le rodea, En este *espacio vivencial* se atiende al espacio tal y como se le ha dado al hombre, Esta experiencia repercute directamente en su *espacialidad humana*; la cual atiende al hombre como punto primordial de espacio. El hombre se relaciona más íntimamente con su espacio desde el principio de *habitar*, Este *habitar* es considerado desde la condición del *tener*. El hombre *tiene* su espacio propio, el cual inicia desde su propio cuerpo como experiencia primigenia de espacio. Experiencia que le sirve como punto de partida para *encarnar* el espacio. Sea en su casa, sea en su *espacio libre*.

El hombre se siente el *centro* del espacio desde el cual se *despliega* hacia el *exterior*; y a su vez puede *desplegarse* hacia su *interior* a través de su *conciencia*.

Analizamos cómo el hombre proyecta su *especialidad a través de su conciencia*; viéndose influenciado por su experiencia de espacio. Tanto las cargas propias del espacio como la experiencia directa del hombre con él mismo, son influencias que repercuten directamente en su *conciencia*. Así pues, ciertos espacios son más propicios para la apertura de la misma, como son: el *espacio nocturno* y, con mayor intensidad, el *espacio crepuscular*. Cabe añadir a los postulados la capacidad mística del hombre y su contacto con la divinidad, —ya habíamos hablado en el primer capítulo, bajo el estudio de Juan Cruz, de la condición de *interioridad*, en la cual el *hombre íntimo* entra en contacto con el *ser supremo*—. Así pues, las cargas místicas que el hombre le otorga al espacio, repercuten directamente en su *conciencia*; en la cual el hombre se encuentra.

CAPÍTULO TERCERO.

EL ESPACIO ÍNTIMO.

Dentro de la estructura propuesta por Bollnow, nosotros ubicaremos al espacio íntimo dentro de la espacialidad humana. Dentro del margen de la intencionalidad del espacio. Retornando a dicho estudio, recordemos que Bollnow estudia el carácter objetivo del espacio a través del espacio vivencial. A éste suma el carácter subjetivo del espacio en base a la espacialidad de la vida humana. Y a través de ésta, desplegaremos el estudio del espacio íntimo. Bollnow nos advirtió que ambos caracteres (espacio vivencial y especialidad humana), se encontraban profundamente relacionados y que era tarea harto difícil el intentar separarlos. De hecho en su estudio de espacio vivencial no pudo prescindir de destacar las cualidades significativas que el hombre le otorga al espacio. De igual manera nosotros destacamos los aspectos que afectan directamente en la conciencia. Y es a través de ésta donde partirán las bases para nuestro concepto. Mismo principio de conciencia es el que fundamentó nuestro capítulo primero, con el estudio de intimidad.

3.1 *Espacio íntimo.*

Lo que nos ocupará en este punto será aclarar el panorama de la intención de este trabajo de tesis. Aquí sumaremos el valor del estudio de la intimidad abordado en el capítulo primero. En el cual José Luis Pardo nos dejó una apertura para poder continuar el estudio del espacio. Nos mencionó que en el momento de *mismidad* el «Yo» se encuentra con «sí mismo» en el marco —nos dijo— de un «*espacio íntimo humano*». No profundiza más en esta espacialidad y nos deja la tarea de tocar en la puerta de otros autores para profundizar en el concepto. Principalmente nos hemos basado en una división profunda del espacio estudiada y propuesta por Bollnow. Sin embargo la concepción de «*espacio íntimo*» no es contemplada por él. Tendremos aquí que recurrir a Bachelard para analizar su estudio del espacio. Bollnow desde el inicio de su propio estudio atiende la «*poética del espacio*» de Bachelard, haciendo la observación de que no contempla un aspecto *objetivo* del espacio y a pesar de esto —dice— “hace una importante aportación a la filosofía del espacio vivencial concreto”.¹ Bollnow incluye los resultados de los análisis del espacio de Bachelard en sus investigaciones sobre el espacio vivencial concreto “sin entrar en una discusión detallada —nos dice— de esa concepción de la imaginación”.² Nosotros intentaremos esclarecer en el transcurso de este punto, al aspecto espacial al que Bachelard atiende. Se refiere a un aspecto distinto del espacio. Y para comenzar este esclarecimiento recordemos cuando vimos que el espacio vivencial “cambia” en

¹ O. F. Bollnow , *op. cit.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

relación al hombre que lo habita.¹ Nos lo reafirma Bollnow con una frase de Dürkheim:

*El espacio concreto es distinto según el ser cuyo espacio es y según la vida que en él se realiza [...].*²

Y es en este punto donde nos abriremos brecha, junto con Bachelard, para contemplar una distinción del hombre, referida al «*hombre íntimo*».

3.1.1 *Lo de dentro y lo de fuera, lo del «otro lado».*

Comencemos observando que Bachelard mantiene la misma postura que Bollnow al recalcar una doble condición del espacio llamándola lo de «*dentro*» y lo de «*fuera*». A lo de «*fuera*» le corresponde la intuición definitiva del geómetra donde se da una reducción reflexiva. En cambio el espacio de «*dentro*» es donde se llevan las experiencias de intimidad; donde «*habita*» la «*imaginación pura*» y donde nace la «*imagen del poeta*» a través del «*ensueño*».³ A esta división también la llama. La región de «*lo mismo*» y la región de «*lo otro*».⁴

Habíamos visto en el capítulo primero la repercusión del lenguaje íntimo y su cenit en la poesía.⁵ Y es aquí en la poesía donde Bachelard extiende su espacialidad de «*dentro*», donde un espacio se abre hacia la dimensión de la intimidad:

[...] Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido por que acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad.

*Para alguien que valúa bien, alguien que se sitúa en la perspectiva de los valores de la intimidad, esta dimensión puede ser infinita.*⁶

Ese alguien que valúa bien, que entiende la repercusión del lenguaje íntimo y hace uso de éste; es el poeta; el poeta y sus íntimos son hombres de «*ensoñación*»:

*El hombre de ensoñación vive siempre en el espacio de un volumen. Habitando verdaderamente todo el volumen de su espacio, el hombre de la ensoñación está en su mundo por todas partes, es un dentro que no tiene fuera.*⁷

Empero estos espacios de *dentro* y de *fuera* paradójicamente tienen un punto de unión en la *imagen* producida por el poeta:

*Semejantes imágenes nos hacen la revelación de una especie de cosmicidad íntima. Unen el cosmos de fuera con el cosmos de dentro.*⁸

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibidem.*

³ G. Bachelard, *La poética del espacio*, /tr. de e. de champourcin, México, fondo de cultura económica, 1965, pp. 254-259.

⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁵ Ver pág. x

⁶ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 120.

⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁸ *Ibidem.*

Aquí podremos decir que el poeta (como hombre íntimo), vive su espacio, o mejor dicho «*habita*» en el *espacio vivencial*; y sus resonancias invaden su *espacialidad humana*. Así como la repercusión del espacio le lleva a «*habitar*» la región de «*dentro*», de «*lo otro*». Y este hecho puede ser transmisible con la «*imagen*» producida por su palabra. De ahí decimos que la palabra del poeta (íntima) conmueve los estratos profundos de nuestro ser.¹ Estos estratos profundos son nuestro espacio de «*dentro*»; el cual es vivido en todas las parcialidades de la imaginación.² Esta vivencia se da a través de los diseños que la imaginación produce. No hace falta que estos diseños sean exactos en la medida del geómetra. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro «*espacio interior*».³ En este nuestro «*espacio interior*» existe una inmensidad que está en nosotros, sufre un *despliegue* dinámico hacia nuestros adentros. Esta inmensidad interior es la que da un verdadero significado a las expresiones del mundo que se ofrece a nuestra vista.⁴ Al contemplar un espacio externo, el «*espacio interior*» se profundiza; —me puedo contemplar a «*mí mismo*»—.⁵ Y es en esta profundización donde se da el proceso de *mismidad*; donde aparece el *espacio íntimo humano* al que José Luis Pardo se había referido. Nos percatamos de la existencia de un umbral que divide ambas regiones, la de «*dentro*» y la de «*fuera*»; se percibe una puerta de cualidad íntima que el hombre puede mantener cerrada o abierta de par en par.⁶ Cruzando esta puerta que se abre hacia «*lo otro*»; el hombre cobra «*conciencia*» del momento de *mismidad*; reconoce a su «*otro*», a «*sí mismo*»:

*El poeta [...] sabe que hay dos seres en la puerta, que la puerta despierta en nosotros dos direcciones de ensueño, que es dos veces simbólica.*⁷

Cabe aquí plantear; cuándo el hombre abre la puerta íntima hacia «*dentro*» dejando detrás lo de «*fuera*» encontrándose con «*sí mismo*»; ¿que es lo primero que se le ofrece? Bachelard nos cita una frase de Ramón Gómez de la Serna:

*Las puertas que se abren sobre el campo parecen dar una libertad a espaldas del mundo.*⁸

En esta puerta íntima es el ensueño quien nos recibe en una contemplación primera:

*Es el ensueño el que se apodera del hombre y el espacio se extiende sin límites. Aquí el poeta puede indicarnos los caminos de la profundidad íntima.*⁹

Más adelante analizaremos más profundamente lo que es el ensueño y como actúa junto con la conciencia en esta puerta hacia la intimidad. Por lo pronto quedémonos con una exclamación de Bachelard en esta división espacial primera:

¹ *Ibid.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, pp. 221-222.

⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶ *Ibid.*, pp. 261-263.

⁷ *Ibid.*, p. 263.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 226.

*¿Que concreta es esta coexistencia de las cosas en un espacio que nosotros duplicamos por la conciencia de nuestra existencia!*¹

3.1.2 Justificación del concepto.

En este punto hemos de justificar el uso del concepto de «*espacio íntimo*». Veremos que Bachelard lo emplea para determinar «*lo otro*» lo de «*dentro*»:

*El espacio íntimo así trabajado por el poeta no será más el compañero del espacio exterior de los geómetras que, ellos también, quieren el espacio infinito sin más signo que el infinito mismo.*²

Aquí hace un llamado a la ontología de la profundidad humana analizando la repercusión de una sola palabra, cuando ésta tiene resonancias dentro de un lenguaje íntimo. Se trata de una palabra profunda de la obra de Baudelaire:

*[...] en la poética de Baudelaire, la palabra vasto induce calma, paz, serenidad. Traduce una convicción vital, una convicción íntima. Nos hace el eco de las cámaras secretas de nuestro ser.*³

La palabra *vasto* abre un «*espacio íntimo*» ilimitado.^{4?} Vemos como la función de la palabra, de las grandes palabras llamadas a la grandeza de un poeta son llaves del universo, las llaves de la puerta íntima y de las profundidades del alma. Es un llamamiento al «*espacio íntimo*» y a su inmensidad.⁵ Cuando hablamos de inmensidad, hablamos también de grandeza, una grandeza íntima:

*[...] ¿la grandeza no es acaso más activa del lado del espacio íntimo?*⁶

Así pues, en el «*espacio íntimo*» se «*despliega*» la inmensidad. El «*mí mismo*» la encuentra donde se desarrolla una *vasta* perspectiva de inmensidad íntima.⁷ Tomando como ejemplo la expresión de Baudelaire, podríamos decir que; —*mi «espacio íntimo» es vasto*—. ⁸ En esta conquista de la intimidad, la grandeza (la vastedad), progresa a medida que la intimidad se profundiza.⁹

¹ *Ibid.*, p. 241.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 235.

⁴ *Ibidem.*

[?] Para ver el análisis de la palabra *vasto* en la obra de Bachelard, a través de varios ejemplos citados por varios críticos. Ver la pág. 229. No lo añadimos en el presente puesto que se necesitan analizar desde el enfoque de la obra en conjunto. Y la intención de las citas aquí expuestas es para analizar el uso que Bachelard hace del concepto de «*espacio íntimo*».

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁸ *Ibid.*, p. 232. En esta página se encuentran ejemplos que pueden dar validez a esta frase.

⁹ *Ibid.*, p. 233.

3.1.3 *Animus, Anima*

Poco a poco iremos profundizando en los terrenos del interior, de lo de *dentro*, de *lo otro*; más particularmente del *espacio íntimo*. Al ir determinando la concepción de *espacio íntimo* nos hemos dado cuenta de entada, como sí se cumple el momento de *mismidad*, analizado en la concepción de *intimidad*.

Ya la *intimidad* la habíamos puesto a la par de un estado de *conciencia*. Es aquí donde debemos detenernos a hacer una pausa. Si vamos determinando que el *espacio íntimo* es lo de *dentro* y lo ponemos a la par de la *conciencia*; ¿dónde ubicamos la noción del *inconsciente*; debemos recurrir a una subdivisión de lo de *dentro*?

Bachelard se encuentra en la necesidad de separar el sueño de la ensoñación; y cuando lo hace alcanza a distinguir una doble naturaleza; una *dualidad andrógina*. Esto es; —en nuestro *dentro* poseemos una carga masculina y una carga femenina—, que no representa un “choque” sino que cada una de las partes manifiesta sus *necesidades íntimas individuales*.¹ Esta dualidad masculino-femenina fue denominada por C. G. Jung bajo los sustantivos de *animus* y *anima*.² Bachelard logra profundizar más al referirnos que al *animus* (masculinidad) le pertenecen los proyectos y preocupaciones.³ Está más cerca del *cuerpo*, representa la costumbre y el trabajo interior.⁴ Es donde se estructuran las ideas.⁵ Le pertenece la memoria y el sueño;⁶ Y para este *animus* el psicoanálisis es más apto para su estudio.⁷

Por el contrario al *anima* (feminidad) le pertenece la *ensoñación* en su gran *soledad*.⁸ Cuando la *ensoñación* es realmente profunda es el *anima* quien viene a soñar en nosotros y aparece en toda su poética.⁹ Al contrario de la memoria, al *anima* le pertenece la *imaginación*.¹⁰ Y la fenomenología es más apta para su estudio.¹¹ Bachelard nos ejemplifica la diferencia y la relación del *animus-anima* de la siguiente manera:

Anima es la que sueña y la que canta. Soñar y cantar es el trabajo de su soledad. La ensoñación —no es el sueño— es la libre expansión de toda anima. Sin duda con las ensoñaciones de su anima, el poeta llaga a darle a sus ideas de animus la estructura y la fuerza de un canto.

*Según esto, ¿cómo leer, sin ensoñación de anima, lo que el poeta ha escrito en una ensoñación de anima? Con esto me justifico de no saber leer a los poetas de otra manera más que soñando.*¹²

¹ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, / tr. de i, vitale, México, fondo de cultura económica, 1982, pp. 90-91.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ G. Bachelard, *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 57.

⁸ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, p. 96.

⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 104.

Abordaremos más adelante las diferencias entre *sueño* y *ensoñación*. Por ahora es de suma importancia mantener esta división de *animus-anima*.

3.1.4 Fenomenología y psicoanálisis

En este breve punto no trataremos de rivalizar un estudio con otro. Tampoco de ahondar en sus alcances; simplemente veremos las cuestiones que le pertenecen, sobre todo, al estudio de la fenomenología.

La fenomenología —nos dice Merleau-Ponty—, “es el estudio de las esencias, y según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias”.¹ La fenomenología es una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia del hombre. Asimismo no cree que se le pueda comprender a él y al mundo más que a partir de su *facticidad*.² La fenomenología estriba su esfuerzo en encontrar el contacto *ingenuo* del hombre con el mundo. Trata en uno de sus puntos la experiencia primigenia del hombre con el espacio. Su unidad y su verdadero sentido lo encontramos dentro de nosotros.³ Merleau-Ponty nos lo hace comprender mejor cuando afirma:

*Yo no soy el resultado o la encrucijada de las múltiples casualidades que determinan mi cuerpo o mi «psiquismo»; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de la psicología y sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia. Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por la ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está constituido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda.*⁴

Con este principio llegamos a constatar que no debemos cuestionarnos si lo que percibimos es verdaderamente el *mundo*, sino que el *mundo* es lo que percibimos.⁵

*El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que vivo, estoy abierto al mundo, me comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable.*⁶

Más la adquisición más importante de la fenomenología —lo reafirma Merleau-Ponty—, “es haber unido el subjetivismo y el objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad.”⁷

El principio de fenomenología que aborda Bachelard, se enfoca en lo que él llama *fenomenología del alma*. Ésta puede abarcar el resultado de la obra de arte, las formas, la imagen. Las obras donde la realización parece traer direcciones del espíritu, que encuentran obligaciones del mundo de la percepción. Pueden revelar su

¹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, / tr. de jem cabanes, Barcelona, Península, 1975, p. 7.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

compromiso de obra a través de *la fenomenología del alma*.¹ Alma y espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la *imagen poética* en sus diversos matices. Para seguir la evaluación de las imágenes poéticas desde el ensueño hasta la ejecución;² puede tomarse como una clara máxima de la *fenomenología del alma* la frase que Bachelard cita de Pierre-Jean Jouve:

*La poesía es un alma inaugurando una forma.*³

Para el psicoanalista el método de entendimiento es tras excavar la historia de un hombre (la memoria de un hombre), revelar los padecimientos ocultos del poeta “explica la flor por el fertilizante”.⁴ El fenomenólogo no va tan lejos. Para él la imagen está allí, la palabra habla, la palabra del poeta le habla.⁵ El fenomenólogo no desconoce la realidad psicológica, más allá trata de pasar fenomenológicamente a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea. Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje; del *lenguaje íntimo*.⁶ — Recordemos aquí el momento de *alteridad íntima*; cuando el hombre tiene una multiplicidad temporal que va más allá del «Yo»—. ⁷ A diferencia del fenomenólogo:

*El psicoanalista estudia la naturaleza humana del poeta; mas no está preparado para estudiar las imágenes poéticas en su realidad de cima.*⁷

Así también el fenomenólogo no debe distraerse con lo de «fuera»:

*El fenomenólogo que quiere vivir las imágenes de la función de habitar no debe ceder a las seducciones de las bellezas externas. En general la belleza exterioriza, trastorna la meditación de la intimidad.*⁸

Bachelard nos dice que los poetas y los pintores son fenomenólogos natos.⁹ Ya que utilizan problemas que no esperan resolver por medio de la reflexión (*del animus*).¹⁰ El anima tiene que ser transmitida por el poeta y el pintor:

*Uno de los hechizos de la fenomenología de la imaginación poética consiste en poder vivir un matiz nuevo ante un espectáculo que atrae la uniformidad que se resume en una idea. Si el matiz es sinceramente vivido por el poeta, el fenomenólogo está seguro de captar la salida de una imagen.*¹¹

¹ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Ver pág. 18.

⁸ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 242.

La fenomenología toma la imagen poética de su propio ser, rompiendo con todo antecedente.¹ No hurga en la vida del pasado del poeta, no debe distraerse en sus “complejos”.² El fenomenólogo despierta su *conciencia poética* con motivo de la infinitud de imágenes que habitan en los libros.³ Un método que parece decisivo para la fenomenología de las imágenes es el que designa la imagen como un *exceso de imaginación*.⁴ La fenomenología es la toma de *conciencia* de un individuo maravillado por las imágenes poéticas.⁵ Nos lleva a su vez a intentar la comunicación con la *conciencia* misma creadora del poeta.⁶ Cabe aquí preguntar ¿cómo debemos entender la imagen poética?

3.1.5 La imagen poética.

El poeta es el creador de la imagen poética.⁷ Mediante una emergencia del lenguaje; está siempre por encima del lenguaje significante. La imagen poética es producida por el *lenguaje íntimo*.⁸ No está comprometida a una comprobación de la realidad, o mejor dicho, del espacio «externo». ⁹ La imagen poética es un resaltar súbito del *espacio íntimo*.¹⁰ No está sometida a un pasado, es una llamarada de la imaginación donde, —como ya vimos—, se escapan los métodos psicoanalíticos donde se determinan los padecimientos del poeta.¹¹ La imagen poética no puede ser descifrada y entendida del todo; solo puede llegar a un acercamiento sólo con vistas de un estudio de la imaginación, mejor dicho, de una fenomenología de la imaginación poética.¹² Puede llegar a ser al germen del mundo; el germen del universo imaginado ante las ensoñaciones del poeta.¹³ Un gran soñador es quien vive las imágenes poéticas por duplicado, en la tierra y en el cielo. En la vida poética de las imágenes hay algo más que un simple juego de dimensiones.¹⁴

*La imagen no quiere dejarse medir. Por mucho que hable de espacio cambia de tamaño. El menor valor la extiende, la eleva, la multiplica y el soñador se convierte en el ser de su imagen.*¹⁵

El poeta está dentro de su imagen por que si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen.¹⁶ Puede crear también una imagen

¹ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit, p. 147.

⁵ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit, p. 9.

⁶ *Ibidem.*

⁷ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit, p. 213.

⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹² *Ibid.*, pp. 15-16.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Ibidem.*

espacial, inclusive con un recurso como el silencio. Un silencio que el poeta ensancha obligadamente.¹Nos dice Bachelard con respecto al silencio:

*El silencio viene de más lejos que un viento que se apaga, que una lluvia que se suaviza.*²

La imagen poética llega a ser un origen absoluto, un origen de *conciencia*.³ Aunada con la imaginación, se vuelve una potencia mayor de la naturaleza humana.⁴ Potencia la cual puede incluso ir más allá de lo hechos.⁵ Así veremos la imaginación como una facultad básica de la naturaleza del ser íntimo:

*En el eje de la filosofía que acepta la imaginación como facultad básica, puede decirse al modo schopenhaueriano: “el mundo es mi imaginación”.*⁶

Así pues, el poeta es quien crea en cada ondulación sus imágenes. Estas imágenes poéticas muestran el instante de proximidad entre el creador y su mundo.⁷

3.1.6 Ensoñación y sueño

La fenomenología es la que puede poner en claro la diferencia entre ensoñación y sueño, ya que determina la intervención de la *conciencia* en la ensoñación. La *conciencia* es la que proporciona un signo definitivo.⁸ En cambio en el inconsciente quien actúa es el sueño:

*El inconsciente retomará su acción en los sueños del dormir verdadero. Y la psicología trabaja inclinándose hacia los dos polos del pensamiento claro y del sueño nocturno, seguro de este modo de tener controlado el dominio de la psiquis humana.*⁹

Los psicólogos estudian pues, el sueño nocturno. Empero prestan muy poca atención a las ensoñaciones que sólo son para ellos sueños confusos. Sin estructura, ni historia, ni enigmas.¹⁰ Para la psicología, el ensueño sólo es un estado de somnolencia.¹¹ Bachelard nos dice al respecto:

*El ensueño poético, al contrario del ensueño de la somnolencia, no se duerme jamás. Necesita a partir de la imagen más simple, hacer irradiar las ondas de la imaginación.*¹²

¹ *Ibid.*, p. 217.

² *Ibidem.*

³ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit, p. 10.

⁴ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit, p. 26

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁷ *Ibid.*, p. 213-214.

⁸ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit, p. 67.

En el sueño, al no estar sujeto a la *conciencia*, pareciera que es otro el que soñara en nosotros. Solemos decir: *¿ me visitó un sueño?* .¹ En múltiples ocasiones pareciera que, al “contarlo”, no hubiera ninguna identidad entre el sujeto que ha soñado y el que lo cuenta.² Una ensoñación, a diferencia del sueño, no se cuenta; hay que escribirla, darle una forma e imagen con emoción para lograr comunicarla.³ En el ensueño podemos decirnos todo a nosotros mismos sin censura; utilizamos *¿ como ya sabemos— el lenguaje íntimo*. Tenemos una conciencia clara de lo que nos decimos, de lo que de veras nos decimos.⁴ A tal grado que:

*Para conocernos doblemente como seres reales y como seres idealizadores, tenemos que escuchar nuestras ensoñaciones.*⁵

En el sueño nocturno el soñador nunca encontrará una garantía de su existencia, en esta experiencia no puede formularse un *cogito*.⁶ El soñador de sueño nocturno es una sombra que ha perdido su «Yo» soñador en el cual formula un *cogito*. La actividad del ensueño, en cambio es muy distinta.⁷

*[...] la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésta da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo y del lugar, el soñador de ensoñación sabe que es él quien se ausenta, él, en carne y hueso, quien se convierte en “espíritu”, un fantasma del pasado o del viaje.*⁸

Todo un universo es una dicha cuando una ensoñación viene a acentuar nuestro *reposo*.⁹ A este *reposo* pertenece el alma y no el cuerpo como es el caso de los sueños.¹⁰ Se trata de una tranquilidad lúcida donde el hombre puede dar reposo a las aguas, nubes o viento; alcanza para hacer soñar a todo un universo.¹¹ El *anima* en su manifestación de ensoñación produce la imagen poética y son los poetas quienes nos presentan el documento de esta ensoñación natural.¹² La ensoñación nace de una conciencia sin tensión (*reposo*), y da certidumbre de sí a través de la imagen creada fuera de toda responsabilidad; en la absoluta libertad de la ensoñación.¹³ El soñador de ensoñación se da en cuerpo y alma a las imágenes que acaban de encantarlo.¹⁴ La ensoñación está inmediatamente unida a su objeto, a su imagen. El soñador de ensoñación queda asombrado, encantado (estupefacto) y dispuesto en su conciencia centellante.¹⁵ Nos dice Bachelard:

¹G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, pp. 89-90.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁸ *Ibid.*, pp. 226-227.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹² *Ibid.*, pp. 100-101.

¹³ *Ibid.*, p. 228.

¹⁴ *Ibid.*, p. 262.

¹⁵ *Ibid.*, p. 231.

*Las ensoñaciones, las locas ensoñaciones conducen a la vida.*¹

Y es que el soñador de ensoñaciones se aparta de las preocupaciones cotidianas y se entrega a la *soledad* de su mundo. Y así puede «contemplar» un aspecto más hermoso del universo, siente que se abre a él.² El poeta siente la embriaguez verdadera al beber de la copa del mundo. La metáfora no le basta; necesita de la imagen.³ No debemos confundir o creer que la ensoñación nos conduce al pensamiento. Soñar las ensoñaciones, pensar los pensamientos son dos disciplinas difíciles de equilibrar (aunque ambas sean estructuras íntimas).⁴ El pensamiento es parte de la estructura que alinea, ordena y que actúa conjuntamente con la memoria en el *animus*. El ensueño siempre nos conduce a «habitar» en «otra parte» en un estado *conciente*; trabaja conjuntamente con la imaginación en el *anima*.⁵

3.1.7 *La ensoñación cósmica; La ensoñación que tiende a la infancia.*

Veremos este tipo de ensoñación que Bachelard denomina como «cósmica», la cual enlaza al soñador con su mundo.⁶ Esta ensoñación cósmica es un fenómeno de la «soledad», o mejor dicho; una «situación de soledad soñadora». ⁷ Esta «situación de soledad» no debemos tomarla aquí como la idea de la melancolía insoportable, como una desdicha de estar solo y no tener a nadie que nos quiera o nos entienda. No debemos tomarla como la idea del *solipsismo*. Esta «situación de soledad» es una potencia del alma la cual logra a través de una «leve melancolía» un estado de paz.⁸ Esta tranquilidad se da en la *ensoñación cósmica*, la cual nos sitúa en un mundo estable. Nos ayuda a escapar del tiempo, es un estado del *anima* la cual no vive en la corriente del tiempo y encuentra su *reposo* en los universos que la ensoñación imagina:⁹

*La ensoñación nos pone en un estado de alma naciente.*¹⁰

Más en esta situación de *soledad* que es dada en la ensoñación; ¿en donde germina, en donde surgen sus primeros atisbos que se llevan a cabo dentro de nuestro espacio íntimo? Es en nuestras soledades de la infancia —tan necesarias soledades donde nos apartábamos de todo—, donde se nos han dado las inmensidades primitivas. Volvemos a la cueva de las ensoñaciones donde se nos abrió el mundo.¹¹ La ensoñación nos convierte en el primer habitante del mundo de

¹ *Ibid.*, p. 258.

² *Ibid.*, p. 259-260.

³ *Ibid.*, p. 261.

⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, p. 155.

la «soledad».¹ Es en la *soledad del niño* en donde se tatúan marcas imborrables en el alma.² Soledad de la ensoñación que se sensibiliza la vida y va dejando sus marcas a través de la poesía.³ En la *soledad* el niño se siente hijo del cosmos. Cuando el mundo de los hombres lo deja en paz da inicio a la potencia de su *ensoñación cósmica*.⁴ Es a esta *soledad* a la cual nos referimos. No tratamos aquí un análisis de infancias maltratadas y sus repercusiones; donde una soledad puede ser tomada como un trauma o una fobia.⁵ Nos ocupa la *soledad* que se vuelve “liberadora” en la infancia con el vehículo y privilegio de la imaginación.⁶ La *soledad* donde se produce una larga ensoñación que nos aleja del presente para revivir tiempos de la vida primera. En ésta, varios rostros de niños vienen a nuestro encuentro.⁷ Así volvemos a nuestra infancia no por el recurso de la memoria, vista como cúmulo de recuerdos. Volvemos a ella imaginándola de nuevo; re-imaginándola de tal suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones.⁸ La *soledad del niño* es más secreta que la del hombre, y a menudo descubrimos ya muy tarde en nuestra vida, nuestras *soledades infantiles* en toda su profundidad.⁹ En la *ensoñación cósmica* de la infancia, —cuando aprendimos la ensoñación—; permanece en nosotros reapareciendo en nuestros ensueños de soledad. Retornamos al cosmos inicial. Al cosmos que ni los mayores espectáculos del mundo borraron durante el curso de nuestra vida.¹⁰

*No podemos amar el agua o el fuego o el árbol sin poner en ello una amistad, un amor que se remonta a nuestra infancia. Los amamos desde nuestra infancia. Todas esas bellezas del mundo, cuando ahora las amamos en el canto de los poetas, las estamos amando en una infancia reencontrada, en una infancia reanimada a partir de esa infancia latente en cada uno de nosotros.*¹¹

El adulto cuando intenta educar al niño, se olvida del poder de ensoñación de su propia infancia:

Cuando somos niños nos muestran tantas cosas que perdemos el sentido profundo de ver. Ver y mostrar están fenomenológicamente en antítesis violenta. ¡De que manera, además los adultos nos muestran el mundo que han perdido!

*Saben creen que saben, dicen que saben. Demuestran al niño que la tierra es redonda, que gira alrededor del sol, Pobre niño soñador, ¡que cosas te toca escuchar! ¡Que liberación para tu ensoñación cuando abandonas la clase para subir a la colina, a tu colina! ¡Qué ser cósmico es un niño soñador!*¹²

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰ *Ibid.*, p. 164.

¹¹ *Ibid.*, p. 193.

¹² *Ibid.*, p. 194.

El soñador y su mundo de ensueño tienen una *soledad* que no logra ser aislante. Son ensueños que pueden ser comunicables en un acto de intimidad.¹ En esta situación de *soledad* propia del ensueño cósmico, observamos dos instancias. Por un lado tenemos la «*melancolía ligera*» que tiene un acuerdo profundo con la «*melancolía lejana*» de nuestro niño que ha soñado mucho.² Y por el otro tenemos la instancia de la «*felicidad simple*». Prueba de esta *felicidad simple* la encontramos en los poemas que reviven la infancia, que nos conducen a nuestras propias ensoñaciones.³ Recordamos haber sido felices y es hacia esa *felicidad simple* que retornamos. Hacia el testimonio de haber sido tocados por la gloria de vivir.⁴ Surge en nosotros el arquetipo de la *felicidad simple* y de la vida nítida; de una locura de la vida.⁵ Estos arquetipos surgidos de la ensoñación de la infancia logran un acuerdo poético del hombre y del universo, vinculan al hombre con el hombre y son —a través del ensueño mismo— revivificados.⁶ Los arquetipos son reservas de entusiasmo de esta *felicidad simple*, que nos ayudan a creer en el mundo; a crear nuestro mundo.⁷ Así pues, entendemos que nuestras ensoñaciones cósmicas vienen en nuestra ayuda para llevar nuestra *anima* al reposo. Reposo de la soledad que nos muestra paradójicamente nuestra *leve melancolía* y nuestra *felicidad simple* como un estado de nuestra *anima*.⁸

*Al parecer la ensoñación melancólica no es sino una apertura de ensoñación, pero tan consoladora que una felicidad de soñar nos anima.*⁹

El niño ha aprendido a crear imágenes de la infancia; después el poeta nos dirá: “un niño ha creado”. Estas imágenes son para nosotros manifestaciones de la infancia permanente.¹⁰ El niño conoce la dicha de soñar que será a-posteriori dicha del poeta.¹¹ El hombre guarda en sí mismo una infancia potencial que revive en sus ensoñaciones. Retoma los límites de las historias y las leyendas donde idealizamos mundos en los que fuimos niños solitarios:¹² “Soñamos mientras recordamos”.¹³

ensoñación de la infancia nos devuelve la belleza de nuestras imágenes primeras.¹⁴ Fue tan fuerte nuestra adhesión a la belleza de estas imágenes primeras que pueden repercutir a que sintamos el mundo actual como un tanto insípido o descolorido.¹⁵

¹ *Ibid.*, p. 238.

² *Ibid.*, p. 195.

³ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ *Ibid.*, p. 154.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

A partir de la ensoñación el niño tiene una apertura al mundo en donde surge su capacidad de contemplación primigenia. Contemplaciones que a la postre revivirá el filósofo.¹

El *anima* del hombre que se posa en el ensueño posee una *conciencia de soledad* que sobreviene del fondo de la infancia.² Un proceso importante dentro de la ensoñación es que *animus* y *anima* pueden unirse en un punto en memoria e imaginación. La infancia es evocada y para poder construir su poética hay que darle al recuerdo su atmósfera de imagen.³ En esta unión el pasado no es simplemente percepción; sino que aparece en la ensoñación con su valor de imagen.⁴

Empero memoria e imaginación pueden rivalizar cuando requerimos un recuerdo fiel de nuestra infancia en los hechos de la “historia de la vida”; tarea del *animus*. En cambio cuando requerimos vivir valores del pasado hay que soñar, hay que aceptar esta dilatación psíquica que es la ensoñación.⁵ Donde yacen los valores de intimidad que contienen los poetas; donde a través de la imagen encontramos las dichas de nuestra *anima*.⁶ El poeta no nos dice nada de nuestro pasado, pone en nosotros una nueva luz en nuestras ensoñaciones; nos convencen de que nuestras ensoñaciones cósmicas de la infancia merecen ser recordadas.⁷ Asimismo los poetas producen en nosotros un momento de *alteridad íntima*; llevándonos a una infancia que va más allá de nuestros propios recuerdos. Infancias multiplicadas en mil imágenes que no tienen fecha.⁸ En esta alteridad íntima, la convicción del tiempo se pierde. Al retornar al ensueño cósmico de la infancia, se manifiesta el tiempo íntimo.⁹ Cuando el olvido llega a acorralarnos, los poetas nos invitan a re-imaginar la infancia perdida. Nos enseñan a re-inventar el pasado:

*Y cuando el poeta inventa esas grandes imágenes que revelan la intimidad del mundo, ¿no está recordando?*¹⁰

La ensoñación cósmica que busca la infancia, parece volver a la vida vidas que no tuvieron lugar.¹¹ Y a su vez se abre una proyección hacia el futuro:

*Una gran paradoja se enlaza con nuestras ensoñaciones hacia la infancia: ese pasado muerto tiene en nosotros un futuro, el futuro de sus imágenes vivas, el futuro de ensueño que se abre delante de toda imagen recuperada.*¹²

De aquí podemos entender el porqué un hombre busca la felicidad en el futuro; por que recuerda la *felicidad simple* de la infancia e intenta “volver” a ella. Proyectándola

¹ *Ibid.*, p. 156.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹ *Ibid.*, p. 170.

¹² *Ibidem.*

en un futuro hacia el porvenir. En el ensueño cósmico se da un recuerdo que va más allá de la memoria; se trata del «*recuerdo puro*».¹ Es el recuerdo que, cuando envejecemos, nos lleva a sentimientos delicados; a una *pena sonriente* vivida por el poeta. Donde se realiza una extraña síntesis de la pena y el consuelo. Un hermoso poema puede hacernos perdonar un dolor antiguo.² Y para vivir esta atmósfera de un pasado a través del *recuerdo puro* debemos ir más allá de la memoria, encontrando nuestro ser desconocido; suma de todo lo incognoscible que es el alma de un niño:³

*Cuando la ensoñación llega tan lejos, nos asombramos de nuestro propio pasado, nos asombramos de haber sido ese niño.*⁴

El *recuerdo puro* pertenece al tiempo y al espacio íntimo; ya que se recuerda un espacio visto desde una “estación de los recuerdos”; ¿Qué viento o que sol hacía aquel día memorable?⁵

En esta estación de los recuerdos encontramos valores visuales que convertimos en valores del alma; el invierno, el sol, el río del verano etc. Las estaciones de la infancia son las estaciones del poeta:⁶

Nuestro ensueño imagina mediante el *recuerdo puro* y nuestro pasado recupera sustancia. Vive en nosotros una *memoria del cosmos*. En la ensoñación cósmica nada es inerte; todo vive una vida secreta.

Cerraremos este apartado asegurando que la ensoñación no es “irreal” como podría creerse:

*La ensoñación extiende precisamente la historia hasta los límites de lo real. Es verdadera a pesar de todos los anacronismos. Es múltiplemente verdadera en los hechos y en los valores.*⁷

Y cerraremos aún mejor añadiendo lo que nos dice Heidegger:

*La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad.*⁸

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁸ M. Heidegger, *Arte y Poesía*. / tr. de samuel ramos, México, fondo de cultura económica, 1958, p. 143.

3.3 Conclusión al capítulo tercero.

Concluiremos acerca del *espacio íntimo*, para dejar lo más claro posible nuestro concepto y así tomemos de una vez la libertad de asumirlo como tal a lo largo de esta tesis lo siguiente:

El espacio íntimo es un despliegue de la conciencia del hombre hacia dentro, a la región de lo otro, esta región de dentro se divide del espacio que concebimos como exterior a través de un umbral, de una puerta íntima que se abre bajo los designios de la conciencia.

Cruzando el umbral se encuentra nuestra *anima* que es el vehículo de nuestra *imaginación* y de nuestros *ensueños*

La dimensión y proporción del *espacio íntimo* es variable dependiendo de la potencia de una *ensoñación*.

A través del *ensueño* el hombre vive esta *espacialidad íntima*, en la cual puede reconocerse a si mismo (su proceso de mismidad).

En el *espacio íntimo* habitamos junto con el mundo de las imágenes que nuestra *conciencia* proyecta.

Estas *imágenes* son producidas por la sensibilidad del hombre *íntimo*; cuando son transmitidas por el poeta, hablamos de la *imagen poética*.

La *imagen poética* llega a ser un origen absoluto, un origen de *conciencia*. Aunada con la *imaginación*, se vuelve una potencia mayor de la naturaleza humana.

La *ensoñación cósmica* es la *ensoñación* en la cual podemos retornar a nuestra propia infancia, a través de otras experiencias que no nos pertenecen, pero que las tomamos como nuestras. Con ellas re-imaginamos nuestro pasado, en este proceso, memoria e imaginación pueden unirse en la creación de nuevos mundos. Aunque éstos no nos darán recuerdos fieles de la vida cronológica, sí nos darán imágenes en las cuales nuestro pasado recuperará sustancia.

En el *espacio íntimo* podemos recordar imaginando la *soledad del niño*, madre de nuestras primeras contemplaciones.

En el *espacio íntimo*, la *ensoñación cósmica* nos conduce a recordar la *felicidad simple*, recordamos espacios que se gravaron en nuestro espíritu y en los cuales quisiéramos habitar permanentemente.

El *espacio íntimo* no es "irreal" ya que en éste el hombre sensible aprendió a ver en su vida en torno a las imágenes que produce su ensueño, imágenes donde aprendió a habitar y a reconocerse.

CAPÍTULO CUARTO.

PROBLEMAS DE LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO.

4.1 La Perspectiva.

En este cuarto capítulo, lo que nos ocupará es el problema de la representación espacial. En el capítulo anterior analizamos el espacio con vistas a la percepción humana y en el presente daremos pie al análisis del espacio dentro de un proceso interpretativo, más propiamente, a la representación del espacio en el plano bidimensional, ya que ésta es el sendero que nos orientará hacia la pintura y sus problemas representativos del espacio.

4.1.1 Primeras manifestaciones de representación del espacio. (Albert Flocon).

Comenzaremos por dar un recorrido a los estudios de Albert Flocon Y Erwin Panofsky, con miras a la perspectiva como eje fundamental de la representación espacial desde una visión histórica.

Las primeras experimentaciones de representación espacial se dan en el plano de la construcción: cuando el hombre coloca piedra a piedra una construcción organizada, la cual ocupa como su espacio vital. De esta forma experimenta a mano propia los planos, los ángulos, las superficies y los movimientos convenientes de la luz.¹

Asimismo las primeras estructuras de construcción requirieron un dato esencial de perspectiva para su observación. Cuando el hombre gira los objetos para comprender las formas, comienza a comprender las mismas sujetándose a distintos «*puntos de vista*».² Aunque no hubiera una convicción de perspectiva como tal, el hombre se sujetaba por necesidad a este “mirar a través” del objeto, para su comprensión.³

La pintura y escultura prehistóricas prueban que el hombre «*proyectaba*» en la piedra y en la pared rocosa los objetos de sus deseos vitales y las formas se animan según la configuración de la gruta, es decir, de su superficie disponible.⁴

En las escrituras jeroglíficas se utilizaba desde un principio la imagen convertida en *signos*, éstos compuestos en columnas horizontales y verticales las cuales debían aprenderse para el logro de la memoria colectiva.⁵

En las primeras representaciones espaciales, una de las líneas que cobraba mayor importancia era la horizontal; ya que al determinar el horizonte se determina a su vez la experiencia del «*espacio vivencial*», el cual era representado con una línea que

¹ A. Flocon, *La perspectiva / tr. de René Taton*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

divide la tierra del cielo, línea donde debían colocarse los primeros objetos a representar.¹ Las primeras formas de representar hombres y animales se basan en las reglas generales de perfil. Bien podemos comprender este método de representación con una leyenda griega que Flocon nos cita, la cual nos ilustra el nacimiento de la pintura de manera metafórica:

*Un joven pastor había fijado con un trozo de carbón la silueta de su amada, que el sol poniente proyectaba sobre una pared rocosa.*²

Al dibujar la forma es más reconocible su estructura proyectada de perfil, tal como lo testifica la cerámica griega, en donde encontramos su único testimonio de pintura. En ésta los griegos superponían figuras que, sin mantener una representación del espacio, creaban un efecto de lejanía al contrastar las figuras blancas del primer plano con las figuras negras del segundo.³ Cuando en estas mismas representaciones los objetos abandonan el plano, aparecen los primeros escorzos de la historia. Un ejemplo nos lo dan las ruedas de carros vistas de perfil, pero con la cualidad de que son proyectadas “obolongas”.⁴

Es a mediados del siglo V a. C. Cuando se plantean por primera vez problemas sobre la representación del espesor de los objetos. Y hay que esperar hasta el V de nuestra Era a que en Italia aparezcan ciertas cráteras[?] con indicaciones de paisajes resueltos mediante la superposición de planos: personajes = colinas = árboles = castillos = etc.⁵

4.1.1.1 Perspectivas Místicas.

Al hablar de una concepción de perspectivas místicas (sin analizar las fuentes doctrinales ni las actitudes espirituales de cada civilización), nos percatamos de que existen vínculos comunes aún en diversas civilizaciones como Bizancio, la Edad Media Occidental, el mundo musulmán, La India y China entre otros; sin establecer un plano complicado de sus influencias místicas. Su actitud fundamental ante la naturaleza, es la no identificación con la imagen dada dentro de la misma. Además de la búsqueda de la perfección dentro de un orden divino. Las imágenes resultantes de esta búsqueda son los «*reflejos de una imagen interior*» vivida por el artista que las hace. Existe una identificación completa con un «*arquetipo*», es decir, una concepción de la divinidad en su perfección inmutable.⁶ Esta identificación arquetípica se lleva a cabo a través de un lenguaje de objetos, personajes y espacios. Son los «*símbolos*» materiales de su enseñanza.⁷

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

[?] Crátera: Vasija grande y ancha donde se mezclaba el vino con agua antes de servirlo en Grecia.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

En estas representaciones hablamos de perspectiva en su sentido más amplio de reglas, a través de las cuales se indica la existencia y la distribución de los objetos en el espacio del pintor, arquitecto y escultor:

*De abajo a arriba: el infierno, la tierra, el cielo. La cúpula dorada bizantina, espacio curvilíneo que refleja la gloria de los cielos. El Cristo Pantocrator baja su mirada justiciera sobre los fieles por el sólo hecho de la esfericidad del soporte mosaico.*¹

4.1.2 Edad Media y Renacimiento (Erwin Panofsky).

En la Edad Media se reunieron diversos elementos de representación espacial, a la vez destruyéndolos para lograr una unidad existente.² Comienza a disgregarse el espacio interior cerrado del paisaje libremente configurado en profundidad. Aquí las formas se hallan constantemente referidas a un plano, destacadas sobre un fondo, veces oro, veces neutro.³ En estos momentos el espacio cede ante el valor de la figura, ya que se ha transformado en un fluido homogéneo, no mensurable y falto de dimensiones.⁴

En el arte bizantino se revela el esfuerzo por reducir el espacio a la superficie, acentuando su valor a trazos lineales. De aquí su predilección por el mosaico que permite disimular la estructura inexorablemente bidimensional con sus contornos limitantes.

Es hasta el estilo que llamamos románico (carolingos y ottonianos) en el que la línea es un medio gráfico de expresión, cuya función es la limitación y ordenación de la superficie. La cual es necesariamente bidimensional de “un plano pictórico”. Aquí las propuestas del «escorzo» hacen alusión de un espacio en profundidad; condición que determinará una concepción espacial moderna.⁵

Los cuerpos y el espacio representados en una «superficie»; consolidan y confirman la homogeneidad entre uno y otro.⁶

Ya en el arte gótico, los cuerpos y el espacio comienzan a ser considerados como formas expresivas igualmente valiosas y de una unidad homogénea. Además de que comienza a postularse la “infinitud” de la existencia y la “acción divina”.⁷

En este punto ya puede dictaminarse el inicio de la perspectiva moderna (renacentista). Más en efecto, los fundadores de la concepción del espacio moderno perspectivo son los dos grandes maestros quienes representan la síntesis entre el arte gótico y bizantino; Giotto y Duccio.⁸ Con ellos comienza la superación de los principios medievales de representación:

¹ *Ibid.*, p. 42.

² E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica, / tr. de virginia careaga, Barcelona, Tusquets, 1973,* p. 29

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

*La representación de un espacio interno cerrado, concebido como un cuerpo vacío, significa, más que el simple considerarse de los objetos, una revolución en la valoración formal de la superficie pictórica.*¹

Se habla ya de la convicción del “plano figurativo”. En este punto (todavía con representaciones contradictorias), se ha alcanzado la unificación perspectiva de todo el espacio. Y hay que esperar hasta la siguiente generación de artistas para que se introduzca el conocimiento de “punto de fuga central”, con plena conciencia matemática, puesto que el “punto de fuga” es representación y «símbolo» concreto del descubrimiento del “infinito” mismo.²

Panofsky menciona la probabilidad de que Brunelleschi haya sido el primero en elaborar un plano perspectivo matemáticamente “exacto” (construcción de planta y alzado), y que aparece por primera vez descrito dos generaciones más tarde en el tratado *de la Prospettiva pingendi* de Piero de la Francesca. Posteriormente surge la definición que será fundamental para todas las épocas sucesivas: “*El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual*”. Con esta frase nos referimos a León Bautista Alberti con su *intercissione della piramide visiva*.³ Conseguirá así lo que antes no había sido posible; *una construcción espacial unitaria y no contradictoria de extensión infinita*.⁴

En este punto al hablar de Alberti, cabe insertar un enfoque importante de Joel Snyder. Dicho autor menciona, que en el primer texto de perspectiva escrito por el mismo Alberti en Florencia en el año de 1435, se enlaza la necesidad de sustentar una base científica en la técnica pictórica. Ideología que perdura en la pintura occidental desde el siglo XV hasta el XIX, en la cual se daba ímpetu en mostrar lo que “se ve”;⁵ —el objeto de representación es lo que vemos—.⁶ En este representar lo que “se ve” es posible, puesto que lo que vemos es pictórico.⁷ Es decir, la vista asimila el espacio como un “todo representable” y el texto de Alberti supone estos principios. Cada elemento a representar tiene una naturaleza pictórica; donde todo objeto se relaciona racionalmente con cualquier otro objeto en el espacio.⁸

Snyder menciona que un importante logro conceptual de Alberti fue concebir la «*construcción mental de la imagen*» en un cuadro. Si tomamos en cuenta que tales imágenes son juicios perceptivos completos sobre los objetos de sentido:

*Se fabrican en la mente, donde uno podría esperar encontrarlas - en la imaginación - . De ahí el artista es capaz de representar las “cosas vistas” en “signos” que existen sobre una superficie.*⁹

¹ *Ibid.*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Snyder, Joel, Ensayo que publicó por primera vez en *Critical Inquiry*, en la primavera de 1980. Citado íntegramente en: S. Yates, *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, / tr, de antonio fernández lera, Barcelona, G. Gilli, 2002, p. 225.

⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁹ *Ibid.*, p. 233.

Sin embargo es importante aclarar que a Alberti no le preocupaba la experiencia subjetiva, sino encontrar un método objetivo establecido inicialmente por la percepción.¹ Este sistema proporcionaba al pintor la capacidad de representar pictóricamente la estructura racional de los juicios perceptivos.²

4.1.3 Panofsky y la « forma simbólica ».

Hasta lo aquí visto surgen inevitablemente las preguntas: ¿Cuál es entonces el verdadero significado de la perspectiva? ¿Existen distintas perspectivas en cada tiempo? Y ¿A que nos referimos con pirámide visual?

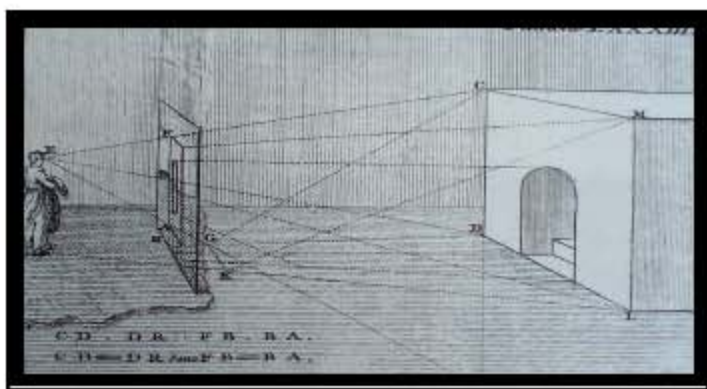
Panofsky nos explica que *item perspectiva*, es una palabra latina que significa “mirar a través “. Así pues la perspectiva del espacio será: allí donde no sólo los objetos como casa o muebles son representados *en escorzo*, se halle en cierto modo como una *ventana* a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio”. En la superficie material pictórica se proyecta un «*espacio unitario*» que comprende todas las diversas cosas.³

En esta representación Panofsky nos aclara:

*Sin importar si esta proyección esté determinada por la inmediata impresión sensible o por una construcción geométrica más o menos “correcta”.*⁴

Con esto nos aclara que podemos nombrar “perspectiva” a las proyecciones espaciales antiguas.

La idea de un cuadro como “ventana” se refiere a una intersección plana de la “pirámide visual”, la cual se constituye al considerar el centro visual como un punto.⁵ Es un sistema en el cual se necesita dibujar la planta y el alzado (anchura y altura del objeto), a la vez de transportar conjuntamente estos dos valores a un tercer plano de alejamiento que considera el espesor del objeto. Así obtendremos la proyección perspectiva.



La pirámide visual. Gráficos 1 y 2.

¹ *Ibid.*, p. 237.

² *Ibid.*, p. 238.

³ E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica, op., cit.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibidem.*

Los puntos de mayor importancia son el “punto de vista” y el “punto de fuga”, basados en determinada posición del visor y el horizonte.¹ Aquí nos estamos refiriendo a la “perspectiva central”, en la cual para construir un espacio totalmente racional e infinito (geométrico), se constituyen las líneas dirigidas a un punto inmóvil; punto que representa el infinito y el cual determina las direcciones de fuga de los objetos.² Ciertamente cuando nos referimos a espacio geométrico nos referimos a un principio de espacio matemáticamente concebido.

Recordemos que en el capítulo segundo, analizamos que el espacio matemático se opone a la experiencia empírica del espacio, más propiamente dicho al «*espacio vivencial*». En esta idea de oposición coincidieron Bollnow y Bachelard, ya que, como vimos, el espacio matemático (Bollnow) o geométrico (Bachelard), es una concepción infinita y homogénea. A diferencia del «*espacio vivencial*» el cual resulta finito y heterogéneo. En esta idea Panofsky coincide en que la oposición se cumple. Nos advierte que en el espacio geométrico todos los puntos son simplemente señalados como “posición”, no poseen un contenido propio ni autónomo; estos puntos están vacíos de todo contenido por meras expresiones de relaciones ideales, ya que su utilidad y su razón de ser es meramente “funcional” y no «*sustancial*».³ El espacio finito y homogéneo, es un espacio donde pueden crearse construcciones “iguales” en todas direcciones y situaciones.⁴ Muy por el contrario el espacio de la percepción, no concibe lugar y dirección idénticos. Cada lugar posee su peculiaridad y valor propio. Es un espacio anisótropo y heterogéneo.⁵

Nos damos bien cuenta que la punta de la lanza de estas aseveraciones son dirigidas hacia la representación de la perspectiva central. Más, esto no significa que Panofsky esté en contra de este sistema de representación, el cual se basó en el conocimiento matemático de su época. Lo que intenta demostrar es que el sistema de perspectiva central, no es un método “único y exacto” de representación espacial; es un método que transforma y abstrae el «*espacio vivencial*» (él lo llama espacio psicofisiológico), al espacio matemático. Nos dice que esta estructura niega los valores Aristotélicos de *delante y detrás, izquierda y derecha, arriba y abajo*, puesto que todos sus valores se basan en un *Quantum continuum*.⁶ Y pese a esta exigencia de “exactitud” de perspectiva “correcta”, menciona que existe un grado de error al proyectar en una superficie plana una imagen tal cual la percibe nuestra retina; ya que ésta por su cualidad cóncava percibe las rectas ligeramente curvadas.⁷ Curvaturas que los griegos ya habían previsto para sus construcciones.⁸

En este planteamiento de la concepción de la imagen retínica, el cual Panofsky utiliza para demostrar la inexactitud de lo que ha pretendido ser “exacto”, ha sido motivo de innumerables críticas. Autores como Hubert Damisch consideran como una exigencia absurda la crítica de representación errónea de la perspectiva central, ya que tal crítica de Panofsky exige que el objeto actúe como el sujeto que percibe,

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, pp. 9-10.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, pp. 11-16.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

que la imagen sea tal cual se da en el interior de la retina.¹ Más Damisch aclara que esta leve “ingenuidad” no basta para anular el estudio serio de Panofsky, quien ha considerado la perspectiva (de todo tiempo), como una de las principales «*formas simbólicas*», a través de las cuales el espíritu *aprehende* la realidad del mundo y lo interpreta.² Damisch analiza el concepto de «*forma simbólica*» abordado anteriormente por Cassier, en donde se lleva al máximo la conquista del mundo como representación. Esta representación del mundo sensible se lleva a cabo por que ponemos en la «*imaginación*» los elementos fundamentales de la forma. De esta manera en cada uno de los «*signos*» que proyectamos, el espíritu *aprehende* el objeto.³ Por lo tanto el resultado de la incidencia simbólica se encuentra en la «*imaginación*».⁴ Así pues podemos concluir junto con Panofsky, que la verdadera importancia de la representación espacial en el plano, a través del uso de la perspectiva (de todo tiempo), incide en la «*forma simbólica*» de los elementos del espacio. Nos dice Panofsky recordando a Cassier:

*Formas simbólicas mediante las cuales un contenido espiritual se une a un signo sensible y concreto y se identifica íntimamente con él.*⁵

Así pues, cada época posee un tipo de perspectiva, es decir un modo de “mirar a través”; un sistema de representación espacial, sea con la contraposición de cuerpos y la ausencia de éstos, sea con la superposición de formas (como en las vasijas griegas), hasta la concepción de una representación espacial mediante una “pirámide visual”. Cada época concibe la representación del espacio en el orden correspondiente a su esfera de pensamiento.⁶

4.1.4 Problemas de la representación espacial del siglo XX (Roberto V. Giménez Morell).

Según Giménez Morell, el problema de la representación espacial nace en el momento en que se intenta dibujar el objeto. La imagen que se obtiene es bidimensional, mas ésta contiene información sobre la tridimensionalidad de lo representado, a través de un código gráfico-pictórico y de un conjunto de «*signos*» elaborados por el artista. Estos signos son las claves de su percepción visual, en las cuales se basan las diferentes soluciones espaciales.⁷ La representación *figurativa* basa su lenguaje en éste código, en cuanto a formas, colores y líneas que se ajustan a la observación de la naturaleza obteniendo una unidad formal y sobretodo espacial. La descripción de la forma sigue la estructuración lineal que crea “la

¹ H. Damisch, El origen de la perspectiva, / versión española de federico zaragoza alberich, Madrid, Alianza, 1997, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ E. Panofsky, La perspectiva como forma simbólica, op., cit., p. 23.

⁶ *Ibid.*, pp. 23-27.

⁷ R.V. Giménez Morell, *Espacio Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1988, p. prefacio del autor.

perspectiva”.¹ En la historia del arte, ¿nos dice?, se suele considerar al impresionismo y al postimpresionismo como dos movimientos cruciales en donde se inician los cambios de representación espacial. Sin embargo, el impresionismo guarda una estrecha relación con la representación espacial hasta ese momento dada, sigue fielmente las leyes de la perspectiva tanto lineal como aérea.² Al parecer en estos momentos la fotografía debió influenciar a los pintores del mismo modo que la pintura influyó a la fotografía en sus comienzos.³

4.1.4.1 Cubismo y futurismo.

Posterior al impresionismo, el movimiento cubista, aunque presuntamente se la ha considerado como un movimiento que rompe con la estructura perspectivista; en éste se encuentra basado el mismo modelo espacial. Su supuesta ruptura no es sistemática ni mucho menos absoluta.⁴ Aun en los planos superpuestos de Cézanne encontramos una sensación de profundidad que sugiere la sensación de tridimensionalidad del espacio.⁵

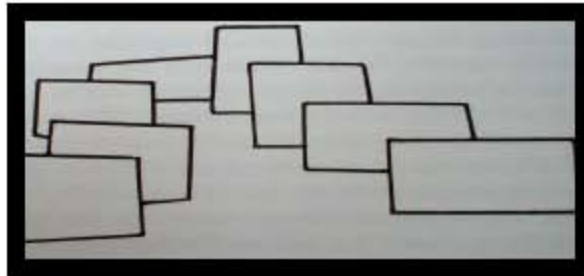


Imagen de planos superpuestos. Gráfico 3.

En el caso del cubismo, (como en otros movimientos), es innegable aceptar que existe la geometría; pero no en el caso que un matemático la concibe, sino como lo hace el artista plástico, tanto a nivel compositivo como a nivel de representación espacial. La plástica tiene su propia entidad espacial y su campo particular de desarrollo.⁶

En el movimiento futurista se introduce la representación del movimiento diluyendo el espacio en una sucesión de estados o secuencias de la acción desarrollada. Contrariamente a su intento de romper el pasado, mantiene la forma *naturalista*.⁷ El espacio tridimensional a menudo se basa en una imagen tal cual la podemos concebir como fotográfica, y dentro de estos sistemas representativos nos

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ Utilizaremos el término *naturalista* tal cual lo emplea el autor, cuando ha de referirse a la representación de un objeto respetando una estructura fiel a su completa comprensión.

percatamos que no se deslindan del todo a las representaciones dentro del impresionismo, fauvismo y cubismo.¹

4.1.4.2 *El espacio expresionista.*

El espacio perspectivo adquiere en la pintura expresionista unas características especiales. Ya que el trazado del espacio se convierte en el vehículo de una sensibilidad impetuosa. El espacio parece vivir intensamente las circunstancias de sus personajes.

En este espacio el entorno y su representación adquieren un alto grado de importancia, al mismo grado de la propia figura humana. Con frecuencia el espacio se vuelve opresor, con una arquitectura sujeta a deformaciones en donde se refleja el estado anímico del artista. El efecto perspectivo se acentúa y puede hacer de las calles (por ejemplo), lugares casi inhabitables. Las líneas de convergencia tienden a juntarse rápidamente y el punto de fuga se acerca considerablemente al primer plano. El espacio de profundidad queda comprimido al acercarse el punto más alejado al más próximo. Las líneas perspectivas convergentes forman una especie de torbellino cónico que arrastra con fuerza la atención del espectador hacia el fondo.² Aquí los elementos perspectivos se utilizan a disposición de una expresividad máxima, el punto de fuga crea un rápido gradiente de campo que llega a ser violento. En el espectador se produce un choque visual que llega a desestabilizar su estado de ánimo.³

El conocimiento y uso del comportamiento de las líneas en el espacio expresionista, le vuelven un espacio de máximo dramatismo y expresividad.⁴

Precursor del expresionismo, Van Gogh se preocupó por adquirir una sólida formación perspectivista (aunque de manera autodidacta), así sus espacios juegan un papel fundamental que imprimen una fuerza considerable a sus composiciones.⁵

Otra característica del espacio expresionista la hallamos en la alteración de las proporciones en relación de objetos y figuras. Dando la impresión de que, por ejemplo, el marco arquitectónico no encaje con las personas o los objetos representados.⁶

La pintura expresionista conserva la representación *naturalista* de las formas, ya que este recurso permite un lenguaje directo y de gran impacto visual.⁷ El empleo de los diversos puntos de fuga, los edificios y construcciones parecerán caer y el suelo levantarse, desestabilizando la habitual sensación de equilibrio físico.⁸ El resultado de este recurso poli-céntrico logra imprimir tensión y patetismo, así como una extraña sensación de inestabilidad.⁹

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, pp. 23-25.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

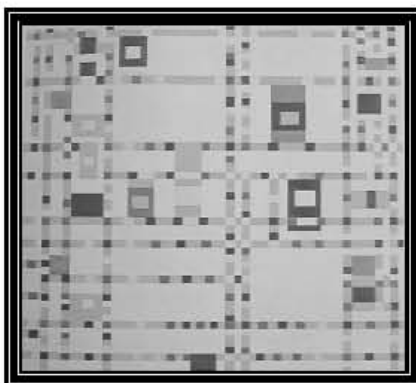


Espacio expresionista. Gráfico 4.

4.1.4.3 Síntesis y abstracción de la realidad.

Existe una tendencia en el arte moderno que pretende la representación de objetos y espacio de una manera simplificada y geometrizable. En este espacio las formas tienden hacia los volúmenes geométricos más simples o sencillos. Así desde el esquematismo de las representaciones prehistóricas hasta el cubismo (pasando por la geometrización que supone la perspectiva renacentista), encontramos un denominador común que aparece en toda época y cultura. Éste ligado al propio proceso de percepción y representación espacial, consistente en captar la forma más básica y simple de los objetos. Como ejemplos muy conocidos en la pintura de principios del siglo XX, encontramos al *art déco*, el *neoplasticismo* y el *constructivismo* ruso. Asimismo y con gran fuerza este sustrato geométrico está presente en el arte de la Bauhaus.¹

Llegada la abstracción a través de la estructuración de la realidad, Mondrian constituye uno de los ejemplos más claros de la evolución de la pintura *figurativo-naturalista* hacia la pintura *abstracta* pura. Dicha evolución se encuentra basada en los conceptos geométricos bidimensionales, que anteriormente pasó por la etapa cubista. Más esta interpretación geometrizable del espacio, no tiene por que desembocar obligatoriamente en la abstracción total. Por ejemplo el cubismo mantuvo una referencia formal del elemento *naturalista*.²



Espacio que sintetiza y abstrae la realidad. Gráfico 5.

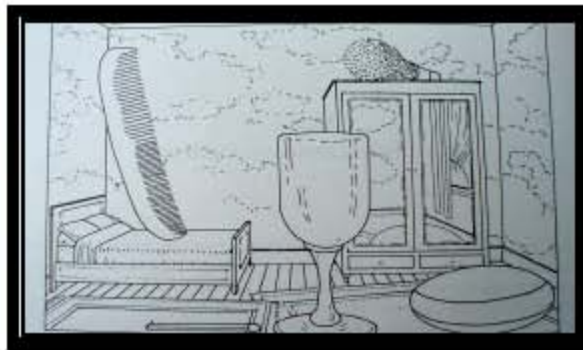
¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 31.

4.1.4.4 El surrealismo.

En la corriente surrealista observamos una representación espacial en la cual el pintor sugiere un espacio que permite hacer “realidad” lo “irrealizable”. Provoca una situación, digámoslo, “ambigua” mediante factores que pueden cambiar sustancialmente el contenido y la percepción del espacio, por ejemplo una inesperada asociación de imágenes.¹

La concepción espacial de este espacio surrealista viene determinada generalmente, por la perspectiva central, esto para invitar al espectador a relacionar una situación como “posible” dentro de un espacio que le resulta “convinciente”. Asimismo la relación de tamaños entre los objetos le resulta irreal e inesperada, lo cual puede afectar al sistema perceptivo. Pero ante todo, el espacio surrealista se plantea la cuestión del «*significado*» de la representación como un «*elemento simbólico*» basado en la concepción de lo onírico.²



Espacio surrealista. Gráfico 6.

4.1.4.5 Superrealismo y «*trompe l'oeil*».[?]

La representación espacial con vistas a de un horizonte “alto o bajo”, son relativamente recientes. Ya que en la fotografía, el cine, entre otros medios, han influenciado a estas representaciones espaciales. Sin embargo cabe apuntar que, a pesar de la gran abundancia de estas obras en el mundo contemporáneo; mucho antes de la fotografía, se dieron pinturas ? principalmente frescos sobre bóvedas y cúpulas? con espectaculares perspectivas con vistas desde abajo. Obras de Mantenga, Guilio Romano, Tiépolo y Andrea del Pozo, entre otros, muestran estas magistrales representaciones espaciales.³

La línea de horizonte deja de tener su posición y significado habitual ya que el motivo era la necesidad de abrir espacios ilusionistas que prolongasen la extensión de las habitaciones.⁴ Estas tendencias parecen anticiparse a lo que serán las grandes pinturas del Barroco.

¹ *Ibid.*, p. 37.

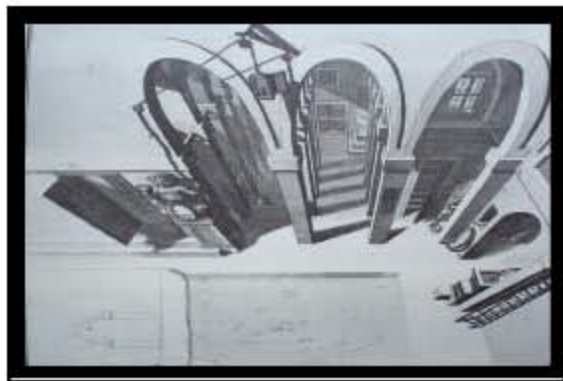
² *Ibid.*, p. 41.

[?] Trompe l'oeil. = algo engañoso o que parece trampa./ tr. de ingrid de la huerta.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibidem.*

Esto acontece cuando el horizonte desaparece del cuadro (la línea horizontal), ya sea por estar muy alto o muy por debajo de la visión. Por ejemplo “a vuelo de pájaro” (vista aérea), así como la vista “a ras de suelo”. Con la segunda, los elementos adoptan una gran magnificencia, dada por la desproporción de la base como consecuencia de un escorzamiento que sufren las rectas verticales.¹ Con la representación “a vuelo de pájaro”, el punto de vista adopta una posición elevada, y ésta resulta de una gran espectacularidad. En estos espacios pueden representarse caídas hacia el vacío dotadas de un gran dinamismo en momentos de máxima tensión.²



Vistas con horizontes desfasados. Gráfico 7.

4.1.4.6 La representación curvada del espacio.

Anteriormente abordamos el concepto de “pirámide visual” en el estudio de Panofsky, el cual servía como eje representativo de la perspectiva central. Giménez Morell utiliza el concepto de “perspectiva cónica” haciendo alusión a que el punto de fuga es la parte superior de un “cono” en vez de una pirámide de base cuadrada. La concepción de cono ayuda a curvar los elementos verticales que se representan a las orillas de cuadro.

El problema de la curvatura del espacio como representación de perspectiva cónica, debe enfocarse más a la relación con el mundo visual y la experiencia espacial que con la concepción de una curvatura de la retina, concepción de la cual ya habíamos hablado con Panofsky.³

Por medio de la fotografía que ha sido obtenida con un objetivo (lente) gran angular, nos pone en evidencia que el mundo organizado en ángulos rectos, también puede ser representado mediante curvaturas.⁴ De hecho la percepción curvada del espacio está relacionada con nuestro desenvolvimiento en el mismo. Tomando como referencia la situación del hombre como «*centro*», en donde el espacio “gira” en torno al «*Yo*»,⁵ Vasta con un giro de nuestra cabeza en torno al eje vertical para que

¹ *Ibid.*, p. 57.

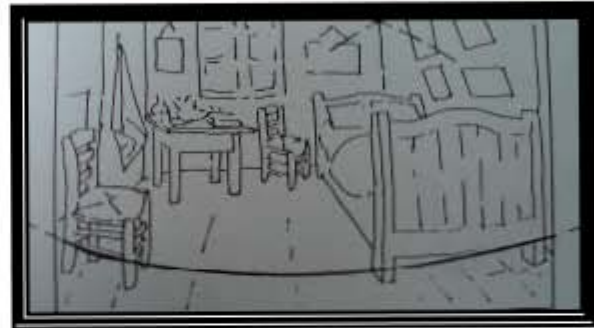
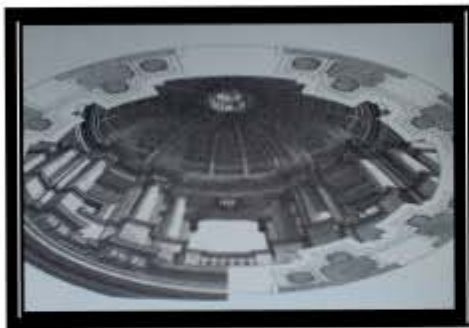
² *Ibid.*, pp. 63-64.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ Recordemos lo visto en *la intencionalidad del espacio* de nuestro capítulo segundo.

exista una percepción curvada del mundo.¹ De esta manera percibimos un horizonte circular en su totalidad, aunque lo veamos recto en sus fragmentos visuales.² Cabe añadir que en nuestra (moderna) concepción del espacio curvo, es decir, nuestro conocimiento de que el mundo que *habitamos* es esférico, ejerce una influencia psicológica sobre el artista a la hora de concebir y crear sus obras. Dado es el caso de algunas obras de Van Gogh quien incluso llega a representar el interior de su habitación con curvaturas que dan la sensación de *habitar* un espacio esférico.³ En esta perspectiva curvilínea aparecen dos puntos de fuga, además de las rectas horizontales paralelas al plano del cuadro, hay que añadir otros dos: *nadir* y *cenit*.⁴



Sistemas de representación curva del espacio. Gráfico 8 y 9.

4.1.4.7 Alteraciones del trazado perspectivo.

Como nos dice Giménez Morell: “La vía intuitiva conduce muchas veces al mismo punto de la vía racional”.⁵ Existe un vínculo fundamental entre ambas vías en las artes plásticas que se lleva a cabo en la experiencia visual. Sin embargo la experiencia no es por sí sola suficiente para abordar los problemas de tercera dimensión.⁶

Previo al descubrimiento de las reglas de convergencia hacia el “punto central” en el Renacimiento, se dividía el plano en un centro vertical en el cual convergían distintos puntos a distintas alturas sobre este eje.⁷

Esta característica crea una gran rigidez en las obras y, a pesar de la misma, se resolvían las necesidades planteadas por los artistas. Este sistema es reutilizado por algunos artistas del siglo XX ya que se obtienen aristas de menor rigidez en los puntos más alejados de construcción, además por ser éstos, espacios de gran credibilidad visual.⁸

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*, pp. 83-85.

⁸ *Ibid.*, p. 85.

Curiosamente si intentásemos “corregir” éstas obras modernas, el resultado parece menos satisfactorio que el logrado al estilo medieval.¹ Obras como las de la pintura metafísica dan prueba de estas aseveraciones, son obras que consiguen una situación más favorable para sus necesidades representativas.² Y es que el uso del conocimiento de la perspectiva se pone al servicio del artista. En muchas de estas obras uno no puede inquirir a simple vista lo que se ha modificado.³

*Este tipo de alteraciones tiene frecuentemente una intención premeditada, pero también puede responder a un sentido intuitivo del artista acerca de la escala de profundidades del espacio.*⁴

Mismas modificaciones también tienen un sentido de desestabilizar la imagen o crear un ambiente de cierta manera “irreal”, como es el caso del surrealismo. Por otro lado, existe la posibilidad de que el artista se incluya dentro de la pintura ingenua; donde los rasgos primitivos e infantiles evidencian su particular intencionalidad. Aunque ésta sea de un resultado menos profundo que el de las imágenes de pintura metafísica.⁵

4.1.5 Formas de representación espacial.

En el mundo de la representación pictórica se producen diversos tipos de imágenes. Los métodos de representación han variado en el proceso evolutivo. Analicemos en los siguientes apartados los distintos sistemas perspectivos empleados tanto en las artes gráficas como en la pintura.

4.1.5.1 La perspectiva oblicua.

Es un ejemplo de proyección que toma en cuenta el aspecto aparente del objeto, estas imágenes poseían, por su fácil ejecución, un carácter totalmente intuitivo. Se trata de una perspectiva que no sigue la proyección cónica,⁷ mas aún sugiere perfectamente aspectos de lo tridimensional.⁶

Las aristas horizontales de la profundidad no convergen sino que se mantienen paralelas geométricamente. En el siglo XX este sistema de representación fue tomado por el constructivismo ruso y el suprematismo; de tal forma que no existe punto de fuga, sino que las imágenes parecen proyectarse sobre un esquema cúbico.

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 92.

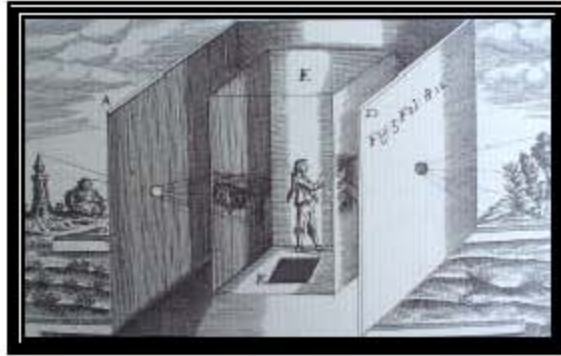
³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁷ Utilizaremos el término de proyección cónica tal cual lo usa el autor , cuando ha de referirse al equivalente panofskyniano de “perspectiva piramidal”.

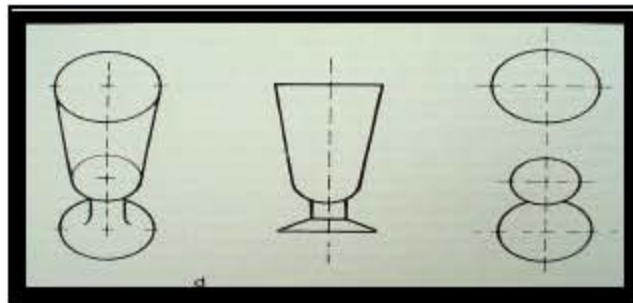
⁶ *Ibid.*, p. 103.



Sistema de representación oblicua. Gráfico 10.

Este sistema de representación espacial es utilizado en el diseño industrial y en la arquitectura.¹

El arte de la pintura oriental recurrió a este sistema para organizar el espacio tridimensional. Ya que el soporte que empleaban era de larga longitud horizontal (makemonos) o vertical (kakemonos). Estos sistemas orientales influyeron, en cierta medida, en varios artistas europeos, incluidos Van Gogh, Monet, Gauguin, Bonnard y Villuard (los nabis), y particularmente en la pintura de carteles y de ilustración.² La perspectiva oblicua influye directamente al espacio cubista; ya que los objetos se muestran en representaciones aisladas sin ser conectadas por un sistema unificador. Este sistema tiene la particularidad de que puede representar simultáneamente la planta y el alzado de los objetos.³



Sistema de representación de planta y alzado. Gráfico 11.

Otro dato de gran relevancia es que la perspectiva oblicua influye en los cánones estéticos del neoplasticismo holandés de Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, quienes proclamaban una composición organizada en la línea horizontal y la vertical, así como la doble diagonal referidas pictóricamente al plano y arquitectónicamente a la representación tridimensional.⁴

Esta solución espacial ya había sido empleada por la Bauhaus, especialmente en el campo del diseño gráfico.⁵

¹ *Ibid.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

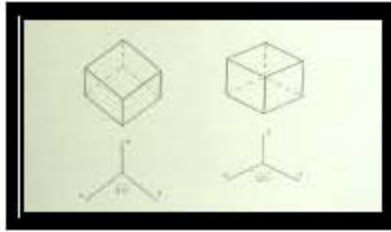
⁵ *Ibidem.*

4.1.5.2 *Perspectiva axonométrica.*

En este sistema los ejes tienen unas direcciones diferentes a las de la perspectiva oblicua. Ya no existe una cara principal del cubo, (por ejemplo), sino que aparece bajo cierto escorzo.

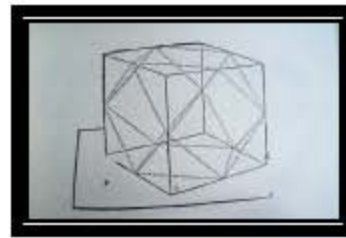
Son tres los diferentes tipos de axonometrías:

- 1) Isométricas; si los ángulos entre ejes proyectados son los mismos.



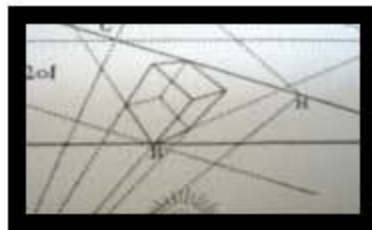
Perspectiva isométrica. Gráfico 12.

- 2) Diamétricas; si hay dos ángulos iguales y uno desigual.



Diamétricos. Gráfico 13.

- 3) Triamétrica, si los tres ángulos son diferentes.



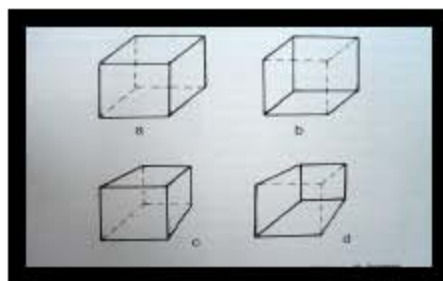
Triamétricos. Gráfico 14.

En el ámbito gráfico-artístico, la perspectiva isométrica es la más empleada. El cubo isométrico aparece en ciertas pinturas abstracto-geométricas, en las cuales se evidencia la oposición entre su apariencia como un cubo y al mismo tiempo su carácter exagonal plano. Este carácter ambivalente de perspectiva (tanto en oblicuas como axonométricas), resulta idóneo para conjugar aspectos de tridimensionalidad

con bidimensionalidad; como es el caso del constructivismo, suprematismo y cubismo.¹

4.1.5.3 *Perspectiva ambivalente.*

Aquí un conjunto de líneas puede llegarse a entender como la representación de dos realidades distintas del mundo tridimensional.



Ambivalencias. Gráfico 15.

Esta doble posibilidad se pone en manifiesto cuando el cuerpo se representa por sus aristas, y sus caras se consideran transparentes.

Aprovechando esta cualidad ambivalente algunos artistas han desarrollado su plástica con esa motivación. Como es el caso de Víctor Vasarely cuya obra está determinada por el carácter óptico de las líneas; cualidad de reversabilidad en la percepción espacial. El cubismo, de la misma manera aprovecha esta cualidad ambigua.

Cabe subrayar que este sistema no es posible dentro de un margen de representación de perspectiva cónica, ya que se traduce el paralelismo en convergencia hacia un punto de fuga, por lo que no permite crear una imagen idéntica que haga posible las interpretaciones lineales del mismo objeto.

Las soluciones de perspectiva ambivalente alteran el significado espacial y ofrecen una solución que resulta imposible en el mundo tridimensional.² Dicha cualidad es más que aprovechada por M. C. Escher, quien proyecta espacios ambivalentes los cuales, pueden producir un choque de confusión en el espectador, dentro de este universo ópticamente transformable.³

4.1.5.4 *Proyección ortogonal en alzado y planta.*

El *alzado* muestra el aspecto formal más representativo del objeto, el cual no busca la versión escorzada. La representación es paralela al plano de proyección y su finalidad es puramente descriptiva.⁴

¹ *Ibid.*, pp. 121-122.

² *Ibid.*, pp. 129-138.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

El empleo de estas vistas ortogonales se remonta a épocas milenarias como el antiguo Egipto, en donde se representaban las figuras humanas mediante vistas de alzado.¹ Sus dibujos siguen un modelo sistemático muy próximo al de la geometría descriptiva. Pensemos que bajo este método se iniciaron tanto la geometría como otras áreas del conocimiento.²

Este sistema de representación “plana” es el que utilizan los niños cuando dibujan una casa, un edificio etc., lo cual evidencia un sistema de práctico desarrollo espacial.³ Artistas como Paul Klee, Jean Dubuffet, Joan Miró, así como algunos cubistas, no dejan pasar desapercibida esta cualidad representativa, ya que sus obras manifiestan rasgos primitivistas e infantiles que responden a actitudes bien declaradas en tal sentido.⁴

Las vistas ortogonales también son empleadas para proyectar vistas en *planta*, es decir, a “ojo de pájaro”. Estas representaciones resultan casi composiciones abstractas que tienen una aparición tardía en la historia de la pintura. Su presencia suele ir unida a temas urbanos o de campo y la sensación de bidimensionalidad aumenta, ya que las formas planas representan la superficie y sus contornos geométricos definen límites de terrenos y cambios de color.⁵



Proyección ortogonal de formas. Gráfico 16.

4.1.5.5 Doble visión simultánea.

El espacio cubista hace uso también del recurso de doble representación del objeto, considerándolo en sus distintas vistas. Este resultado es el reflejo de la influencia del

¹ *Ibid.*, p. 145.

² *Ibidem.*

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibidem.*

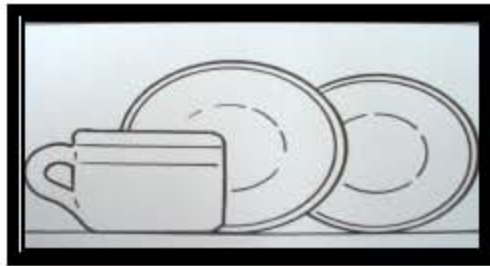
⁵ *Ibidem.*

objeto industrial y la geometría descriptiva. Aquí el *punto de vista* resulta prácticamente eliminado.¹

La estática del futurismo guarda una estrecha relación con el cubismo, ya que tiende a una relación multivisual del espacio, de lo que resulta un sentido dinámico de los seres y cosas. Considera la representación como una “escena animada”.²

4.1.5.6 *Vistas ortogonales combinadas.*

Un medio de representación muy convincente para destacar las cualidades de cada objeto, es el de combinar las distintas vistas ortogonales. Esta ventaja se debe a la elección del ángulo de conveniencia de representación de cada objeto de manera individual. A la hora de representar un plato y una taza juntos, (por ejemplo), pueden proyectarse en el ángulo de mayor visión destacando las cualidades de cada objeto.³



Ortogonales combinadas. Gráfico 17.

Estos sistemas eran empleados en el arte medieval. En la pintura moderna, las combinaciones de la doble proyección ortogonal tienen un sentido distinto, aún cuando las soluciones sean similares a las del arte medieval.⁴ Por ejemplo en el caso de los pintores *primitivos* y *naífs*, en cuyas obras se produce un verdadero aplastamiento de unas formas respecto a otras.⁵ En el caso de Dubuffet, pareciera evocar las pinturas medievales así como las del antiguo Egipto, donde se resume la escena en una serie de vistas planas multidireccionales.⁶

4.1.5.7 *Perspectivas con varios puntos de vista.*

Al igual que el sistema anterior, existe la multiplicidad de vistas cuyos elementos son proyectados mayoritariamente con una perspectiva cónica. Aquí se organiza de manera fragmentaria, las diversas partes de la composición. Como en el caso anterior, “la escena”, logra percibirse unitariamente, aunque existe una alteración no a simple vista perceptible.⁷

¹ *Ibid.*, p. 159.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, pp. 165-168.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁷ *Ibid.*, p. 181.

Algunas de las obras de Cézanne presentan diversos puntos de vista en la construcción espacial. Sus obras han influido de manera muy importante en el arte del siglo XX.¹

4.1.5.8 Representación espacial mediante sistemas distintos.

Abordemos la creación de un espacio plástico caracterizado en la diversidad y combinación de distintos puntos de vista, así como en la combinación de diversos sistemas de representación espacial. Estos sistemas son muy importantes ya que alteran el sentido espacial de la obra de una manera muy particular.

El problema de la representación espacial en este punto se incrementa, ya que es más complejo armonizar un espacio que tiene desarrollo en la profundidad, siendo creada mediante métodos distintos. El ambiente resultante de este espacio es exótico y extraño, puesto que no hay una ley única en la organización tridimensional de las formas; y en esto radica su cualidad espacial.²

Cuando se llega a describir un espacio *naturalista* por medio de este sistema representativo, se suele producir un ambiente con rasgos metafísicos o surrealistas. En este espacio, a pesar de no existir una unificación espacial, ésta viene dada por nuestra familiaridad con los elementos representados.³ El artista puede crear espacios interiores o exteriores, con una escala de tamaños totalmente alterada en relación con los objetos. Lo que contribuye a producir un choque inquietante en los sentidos, rasgo muy característico en las obras metafísicas y surrealistas.⁴

Cabe destacar por la brillantez de la solución y su resultado tan sugestivo, el caso de Giorgio de Chirico, correspondiente a su obra metafísica. En sus obras se emplean diversos sistemas perspectivos y recursos como las sombras para crear una apariencia inquietante y misteriosa en sus espacios. Los objetos se encuentran inmersos en una estructura arquitectónica rica en sugerencias, en donde los recursos perspectivistas imprimen una gran expresividad.⁵ Giorgio de Chirico parte de una representación cónica como se aprecia en sus calles, plazas y espacios urbanos en general. Empero el artista maneja la perspectiva alterando los trazos e introduciendo unos comportamientos de las líneas de perspectiva que resultan inesperados.⁶ Los puntos de fuga llegan a estar inclusive por encima del horizonte, las sombras al igual, se dirigen hacia distintos puntos.⁷ Curiosamente si se intentara hacer converger hacia un punto de fuga único los espacios dechiriquianos, éstos tendrían la apariencia de estar mal trazados. El artista, a pesar de sus distorsiones, ha logrado equilibrar el espacio en su conjunto.⁸

¹ *Ibid.*, p. 183.

² *Ibid.*, p. 215.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 217.

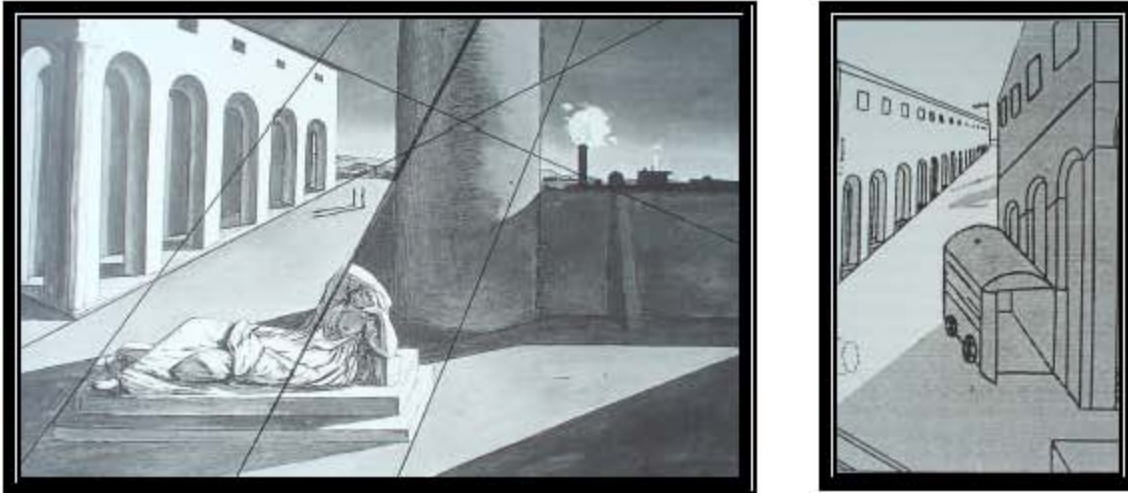
⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, pp. 217-218.

⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁸ *Ibidem.*

Giorgio de Chirico es un artista que utiliza las leyes de la perspectiva a su voluntad, construyendo espacios que, a pesar de todo, tienen una coherencia y sentido magistrales.¹



Representaciones del espacio mediante sistemas distintos. Gráficos 18 y 19.

4.1.6 Luz y color en el espacio. (Rudolf Arnheim).

En la representación espacial de la pintura, el artista hace uso de un elemento que Rudolf Arnheim denomina como «*gradiente*». El cual define como “crecimiento o decrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio o en el tiempo”.² Así los *gradientes* pueden ser: comparaciones graduales de tamaño, determinaciones de color, luz o una distorsión de forma para acentuar la sensación de cercanía y lejanía.³ Tomando esto en cuenta podemos decir que en el estudio anterior hemos visto ya múltiples elementos que consideran el *gradiente* de líneas y formas para acentuar el estudio del espacio, esto a través de la representación de los objetos y la consideración de las estructuras espaciales.

4.1.6.1 Gradientes de luz.

Para dar el paso al *gradiente* que el artista utiliza con respecto a la luz, debemos comenzar diciendo a la manera de Arnheim, que la luz se basa en el testimonio de la vista, que se aparta fundamentalmente de la consideración científica de la realidad física. La vista constituye la experiencia más espectacular de los sentidos, la cual determina una concepción de la luz artística, siendo muy distinta a su concepción científica. Ya que el artista maravillado por su sentido visual, considera que el objeto

¹ *Ibidem*.

² R. Arnheim, *Arte y Percepción visual: psicología de la visión creadora* / tr. de r. masera, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1962, p. 225.

³ *Ibid.*, pp. 225-227.

es el que emana la propia luz, y se olvida de que el objeto es quien la recibe. Ve con ojos distintos, la luz «del» cielo, «de» las montañas, «de» las cosas.¹

La representación del gradiente lumínico, se sirve de observar en la naturaleza que las cosas que tenemos a lo lejos, tiene menores contrastes que las que tenemos cerca. Los gradientes que el artista utiliza basados en la luz para representar el espacio pictórico, no sólo son clarososcuros representados con “blanco y con negro”. Cuando el artista tiene presente la luz toma en cuenta todos los colores que son de naturaleza luminosa. Así mismo al representar las sombras (que también la contienen los elementos), puede utilizar los colores naturalmente pardos.²

El artista siempre toma en cuenta que la mayor o menor intensidad lumínica en un cuadro, afecta directamente en los sentidos del espectador.³

4.1.6.2 Sombras.

Al hablar de la luz «de» los objetos, necesariamente debemos hablar de su contrario; la sombra. El artista considera la sombra como un brote del objeto que la proyecta. Es un elemento que funciona muy eficazmente en la creación de espacio. La representación del objeto con su sombra (el hombre y su sombra), crea tal efecto sensorial emotivo que puede cautivarnos. Esto se da por ser la sombra una potencia del sujeto y su contrario, la cual es un reflejo perfectamente representativo de la *mismidad íntima*.⁴ El «Yo» aparece ante su contrario, siendo espectador de «su misma» presencia fantasmal.⁵ Su sólido y su sombra actúan como un elemento único, juntos se vuelven la unidad indisoluble que crea a su vez el espacio.⁶



Sombras en el espacio. Gráficos 20 y 21.

¹ *Ibid.*, p. 248.

² *Ibid.*, p. 257.

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

4.1.6.3 Gradientes de color.

Mencionamos que el efecto del claroscuro podía representarse con color, dependiendo tanto de sus cualidades lumínicas, como de sus cualidades de sombra. Para pensar en un *gradiente* cromático espacial, podríamos determinarlo con una estructura de *escala cromática*. Pensemos que de un contraste del blanco al negro existen grises intermedios los cuales nos permiten dar el efecto de claroscuro. De la misma manera podría determinarse una escala lumínica en base al color tomando en cuenta los colores “puros”, es decir que no contienen ninguna mezcla la cual podría volverlos pardos. De esta manera tendríamos una escala de menor a mayor claridad de la siguiente forma:

Violeta—azul—verde—rojo—anaranjado—amarillo. Tomando al violeta como más oscuro y al amarillo como mayor sensación lumínica. En un sistema de representación espacial, esta escala podría servir para la creación de cercanía-lejanía. Cabe recordar (como lo mencionamos en los gradientes de luz), que la sensación de cercanía y lejanía obedece a un principio de contraste, es decir, lo que se encuentra lejos tiene menores contrastes (luminosidad y oscuridad menos intensa), que lo que percibimos cerca (luminosidad y oscuridad, ambas con mayor intensidad).

Asimismo, lo que nos hace percibir que un color esté mas cerca o lejos (en comparación con otros), depende de factores que tienen que ver con la naturaleza específica de cada uno. En dicha naturaleza, cada color posee en la pintura una cualidad aún más particular; ya que se trabaja con pigmentos orgánicos o artificiales. Y éstos muestran comportamientos distintos, como por ejemplo transparencia, opacidad y carga. Ya Arnheim toma en cuenta al color como un medio caprichoso el cual en ningún sentido seguro podemos hablar de un color «*como es en realidad*» ya que éste se encuentra determinado por su contexto. Sin embargo ? en cuanto a sensación de profundidad se refiere? , existen varias teorías que parecen coincidir. Ejemplo claro es que el azul tiende a alejarse (en su carácter de color frío), mientras que el rojo tiende a acercarse (en su carácter de cálido).¹ Sin embargo existen artistas como Gauguin que parecieran romper en algunos casos con estas reglas. Por lo tanto resumiremos en este punto, que sí es posible la utilización del color para crear espacio, pero ésta depende de la cualidad específica de cada uno con respecto al conjunto de colores empleados. Además de que cada artista tiene una muy particular forma del empleo del color, y por tanto, el estudio del gradiente cromático requiere un estudio individual en cada obra de cada artista.

4.1.6.4 La expresión del color

Del mismo modo parece haber un acuerdo general en que cada uno de los colores posee una expresión específica. Las descripciones vividamente literarias de Goethe constituyen una de las mejores fuentes, ya que, aunque sean las impresiones de un solo hombre, provienen de un poeta que sabía expresar lo que veía.² De manera general, Goethe afirma, en cuanto a grado expresivo, que todos los colores se

¹ *Ibid.*, p. 260.

² *Ibid.*, p. 282.

encuentran entre los polos que van del amarillo (“el color que más se aproxima a la luminosidad”), y el azul (“que siempre tiene algo de oscuridad”). Los colores que contienen «amarillo» ? amarillo rojizo, (anaranjado), rojo amarillento, (minro, cinabrio) ? , provocan una actitud “activa, animada, esforzada”. Por el contrario los colores que tienden al «azul», ? azul rojizo, violetas? , se adecuan a un ánimo “pasivo, desasosegado, blando y anhelante”.¹

Todos los colores tienen la capacidad de alterar el espacio, transformarlo sensitiva y emocionalmente. De esta cualidad del color depende el resultado de la obra pictórica y el artista experimenta constantemente estos problemas. Repetimos que no existe una ley absoluta de aplicación, cada artista resuelve a manera personal cada una de sus obras; siempre tomando en cuenta que cada cambio de color altera el nivel perceptivo del espacio representado.

Como ya habíamos visto en el capítulo segundo, Goethe nos menciona esta capacidad del color para transformar el espacio. Cuando contempla un paisaje a través de un vidrio (por ejemplo) rojo, tal experiencia le produjo la impresión de “reverente temor”, una sensación de “Apocalipsis o Día del Juicio Final”.² Al observar el mismo espacio con un vidrio amarillo, el espacio se volvió “alegre y delicadamente encantador”. Y con un vidrio azul, el resultado era el de un espacio que contenía una “encantadora nada”, vacío y frío que producía la contradictoria sensación de estímulo y reposo.³ Con esto analizamos un ejemplo de una interpretación individual, interpretación que, si bien puede ser tomada como algo generalizado, es innegable que existan diferencias sensoriales. Lo que resulta innegable es la capacidad avasalladora del color para transformar el espacio.

También en el capítulo segundo analizamos los cambios lumínicos existentes en nuestro espacio vivencial, a cada hora del día el espacio cambia a la par que nuestros niveles emotivos. De un espacio soleado a uno nublado o crepuscular, llegando hasta el nocturno, la luz y el color transforman nuestro espíritu a distintos niveles de profundidad.

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 283.

³ *Ibidem.*

4.2 Conclusión al capítulo cuarto.

El hablar de «perspectiva» no debe remitirnos a aquella idea (rígida) de soluciones espaciales del Renacimiento. Como hemos visto, el hombre, desde que plantea la representación de la forma, se encuentra inmerso en los problemas de solución espacial. Desde las pinturas rupestres se enfrenta a la necesidad de crear espacios mediante las representaciones de animales en relación al hombre y a un espacio de acción.

Este “mirar a través” no solo se refiere a un análisis profundo de las dimensiones matemáticas del espacio. Abarca el principio de la relación del hombre con su especialidad. Es decir, tanto la experiencia emotiva que el hombre tiene con el espacio mismo, así como la proyección de otras vías de experiencia íntima. El hombre puede representar espacios que crea desde un orden místico. Utiliza las *formas simbólicas* de representación, que en el mundo de la bidimensionalidad se vuelven íconos de su expresión espiritual. Éstos con referencias tridimensionales, con información de su experiencia vivida en el espacio. El principio de la *forma simbólica*, nos hace comprender que el artista experimenta las formas de manera distinta que un geómetra. El artista traduce la totalidad del contexto de una forma, aunque ésta fuese matemáticamente exacta. La traducción la confiere al *símbolo*, el cual ha de encontrarse en un espacio de orden artístico.

Así mismo en las representaciones del siglo XX, los artistas han tomado en cuenta al espacio dentro de los principales problemas de la pintura. Y la perspectiva sigue siendo la vía de organización del espacio, aún cuando se haya intentado romper con sus principios. La manera de enfrentar las distintas soluciones espaciales, corresponde directamente al resultado de la expresividad de la misma. Vimos como en el arte expresionista, por ejemplo (a pesar de ser un arte que se sirve de la improvisación), el uso de la perspectiva está presente. El conocimiento que los grandes maestros tenían de ciertas leyes, no tiene por que ser del todo rechazado. Esto lo hemos visto en los espacios cubistas, futuristas, surrealistas, metafísicos etc. Inclusive con ciertos principios del arte abstracto. El artista es quien hace uso de estos conocimientos para lograr sus necesidades expresivas. Y la perspectiva es el basamento del cual se sirve para lograr las representaciones espaciales, con la ayuda del recurso de la imaginación.

CAPÍTULO QUINTO.

EL ESPACIO ÍNTIMO PICTÓRICO.

5.1 ¿Es posible representar el espacio íntimo?

A lo largo del capítulo cuarto, hemos visto los diferentes sistemas de representación espacial y cómo cada uno de ellos es aprovechado dependiendo de sus cualidades, para el uso representativo y expresivo de cada artista. Hemos visto también cómo ha sido posible representar espacios cuya estructura alude a la capacidad, tanto analítica como imaginativa del pensamiento humano. Asimismo en el capítulo tercero abordamos el concepto de *espacio íntimo*, el cual se basa, entre otros principios, en la capacidad humana de ensoñación. La tarea en adelante será determinar si el espacio íntimo (tal cual lo hemos concebido), ha sido ya abordado en los problemas de la pintura. De ser así, deben existir obras pictóricas que puedan demostrar este postulado.

Antes de proseguir debemos detenernos en un punto de suma importancia. En el primer capítulo abordamos el tema de la intimidad y sus confusiones más frecuentes. Vimos que a lo largo de la historia este concepto se ha empleado erróneamente en múltiples disciplinas y estudios. Lamentablemente el arte y más particularmente la pintura, no han sido la excepción. Por ejemplo al heredar la idea de que la intimidad es un acto sexual (idea que se maneja en Psicología), solemos creer que el arte japonés, donde se representan actos sexuales de índole erótico, es un arte “íntimo”. Cuando vemos a la intimidad como un acto de solipsismo, tomamos como “íntimo” un espacio el cual representa las paredes que cercan la relación espacial con el exterior, “a puerta cerrada” ? donde supuestamente en la soledad he de encontrarme—. De aquí suelen surgir ideas de que “en la intimidad se pinta” o incluso: “lo que se pinta a solas es íntimo, y cuando sale a la vista del espectador, pierde su carácter de intimidad”. Estas ideas se solidifican al considerar “íntima” la “vida privada” (también estudiada y defendida en el campo del Derecho). Si consideramos nuestros actos “privados” como “íntimos”, creemos que una posible representación de un “espacio cerrado” es “íntima”, ya que éste puede ser el espacio más “privado” y más “secreto” de nuestros actos. Otra idea de intimidad son las representaciones de escenas familiares y domésticas (casi siempre burguesas), en donde todo parece girar en torno a una atmósfera de alegría, calidez hogareña y felicidad.

Para ir comprendiendo mejor estas confusiones, veremos en adelante cómo se han manejado ciertas convicciones en la pintura, comenzando por analizar las diferencias existentes entre dos conceptos: *intimidad* e *intimismo*.

5.1.1 Intimidad e intimismo.

El autor del Diccionario de los ISMOS, Juan Eduardo Cir Lot, nos dice que el *intimismo* es más bien un sector de la temática “personalista” surgido en el

Romanticismo como última consecuencia de la valoración de lo personal, iniciada en el Renacimiento y continuada durante el siglo XIX.¹ Estos orígenes remotos del *intimismo* el autor los halla en toda "actitud confesional" (secretismo), y su razón de ser se encuentra en la *vida interior*. En este punto de vida interior, sí existe una facultad del intelecto para «*volverse a sí mismo*», aunque ésta permanezca orientada hacia la Fe, cultivada por el cristianismo y la esclavitud.

Este «*volverse a sí mismo*», conlleva la *nostálgica* contemplación de *mismidad*.²

En el capítulo primero, atendimos el recurso de la *interioridad*, abordado por San Agustín, dentro del cual, el alma se vuelca a sí misma para llegar a Dios, y en Dios encuentra su origen mismo. En el camino de la interioridad, ¿nos dijo? Dios es lo más íntimo y el vehículo de la intimidad es el amor.³ Más, centrados en el punto de analizar las diferencias entre intimidad e *intimismo*, nos percatamos de una doble condición en los conceptos agustinos. Por un lado su importante aportación a la intimidad en el campo de la *interioridad*, y por el otro, dentro de un intento de hablar en tono profundamente personal; en *Confesiones* aborda una experiencia del sentido individualista. Y con esto podemos darnos una idea de las concepciones del *intimismo*.³

Algunas ideas más comunes dentro de este principio de *intimismo*, por ejemplo, vemos que; de esta disciplina, el hombre sale empequeñecido acaso, pero con una visión que pretende introducirle en una objetividad espiritual. Sin embargo, en contra de esta ventaja de técnica espiritual, existe el hecho de que, este sentimiento de empequeñecimiento ante su Creador, puede ser una postura que lleva en todas las cosas con respecto a su vida. En el caso del creador (hombre), desplaza la concepción de una inmutable grandeza y severidad que puede poseer y que suelen ser normas dentro de los grades creadores.⁴ Inclusive puede cambiar el valor de lo universal y lo trascendental, reduciéndolo a la "lamentación personalista":

*Si el sufrimiento verdadero humano fuese el origen de la poesía, no existirían mejores líricos que las personas constantemente desgraciadas.*⁵

El *intimista* intenta demostrar que lo que a él le sucede es lo único importante, por cuanto es emotivo y es verdadero. Del mismo modo subordina la poesía a lo sentimental referido particularmente al dolor y sufrimiento anecdótico.⁶

De aquí surge un punto primordial para comenzar a disgregar la *intimidad* del *intimismo*, se trata de la convicción del momento de «*mismidad*». De la intimidad hablamos, que en el momento de *mismidad*, se contemplaba la presencia del «Yo» y su contrario. Cuando cobra conciencia que el «*si mismo*» le es distinto y a la vez parte de sí. En este momento se determinan los límites y alcances del individuo, la determinación de sus instintos, su saberse y concebirse como un ser mortal e inclinado a la muerte (es decir a la vida misma).

¹ J. E. Cir Lot, *Diccionario de los ISMOS*, Barcelona, Argos, 1956, p. 213.

² *Ibid.*, p. 213.

³ Ver pág 21.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 215.

Vemos como el «*sí mismo*» del *intimista* es, por el contrario, un ser atormentado y que sufre; su manera de concebirse tiende a lo que determinamos como los males de la *intimidad*.[?] Su proceso de *mismidad* se torna “nostálgico” y se siente incomprendido. Su *mismidad* es una “lucha” la cual, independientemente del esfuerzo que asumimos dentro de la vida misma, puede ser heredada de las concepciones agustinas. San Agustín consideraba la transformación del hombre a través de una “lucha interior”; el vencimiento del «*si mismo*» era indispensable para que dominara el «Yo» verdadero, ¿ nos dice? :

*Todavía me parecía a mí que no éramos nosotros los que pecábamos, sino no se qué naturaleza extraña la que pecaba en nosotros, por que se deleitaba mi soberbia en considerarme exento de culpa y no tener que confesar.*¹

Recordemos que el secretismo es otra de las confusiones de la intimidad. Dentro de las convicciones del *intimista*, nos hacen reflexionar lo que ha sido la concepción del «Yo» en el Romanticismo.

5.1.2 Intimismo y Romanticismo.

Aunque el Romanticismo se da en distintas maneras en diferentes países, existen conceptos que se comparten en la mayoría de las regiones donde fue dado. Analizaremos los conceptos de manera general, con vistas a determinar las concepciones del *intimismo*.

El Romanticismo tiene sus orígenes en los últimos años del siglo XVIII, tiene una aparente reacción ante el clasicismo (que no siempre es absoluta), y tiene, además, una tendencia hacia lo fantástico a la vez de una exaltación extrema del *yo*, convicción que se opone a los cánones estéticos impuestos en la Academia.

El Romanticismo se acoge en la Edad Media y más particularmente en el arte Gótico. Lo paradójico del movimiento es que ¿ por un lado? , la nueva sociedad hija de la Revolución Francesa desea liberarse del pasado expresando el comportamiento y las ideas de su tiempo; y con ello se remonta al pasado Medieval. Y —por el otro—, la paradoja continúa cuando este retorno a la libertad individual probara la rehabilitación de los «*siglos de Oscurantismo*» y por consiguiente existe un nuevo brote de espiritualidad.

El hombre desea el “retorno” a la naturaleza y al paisaje, retorno en el cual el individuo ha de encontrarse a «*sí mismo*».

A través del paisaje, el hombre interroga a los mundos perdidos y escruta su propio destino. Asimismo existe una evocación por la muerte, la cual, junto con el sentimiento de libertad, se une en curiosa combinación.

La obra de arte se convierte en la expresión del alma del autor, el cual hace de sí mismo el tema principal (en el caso de la pintura) del cuadro. El tema está

[?] Ver pág. 21.

¹ *Confesiones. V, 10,18, BAC, 11.21.1.* citado en L. Nos Muro, *San Agustín de Hipona; Maestro de la conciencia de Occidente*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1981, p. 20-24.

determinado por un pretexto a través del cual el artista pueda destinar sus pesares y verter sus pasiones.¹

Se suman a las ideas del artista romántico, todo lo que lleve consigo de *vocación*, *temperamento artístico*, además del *genio incomprendido*.² El artista es “la persona aparte” y mostrará su verdadera condición de serlo oponiéndose a la concepción de “la fama y la popularidad”.³ En el autorretrato pictórico se simboliza la nueva conciencia que el artista tiene de «*sí mismo*». ⁴ El artista romántico puede representarse despeinado, con la corbata mal anudada, dentro de un espacio interior desordenado o junto a algún elemento en ruinas. También se suele representar junto a algún símbolo de la muerte, la cual resulta ser el inevitable y trágico futuro.⁵ Estos elementos hacen alusión a una sensibilidad melancólica. El mundo ante él es incrédulo y le cerca su desconfianza absoluta; “el público es hostil al arte”.⁶ La *soledad* la ha vuelto un culto, *soledad* donde se forja el genio, la cual ha de tener un tinte “casi religioso”.⁷

De los personajes históricos con que los pintores románticos se identifican son: Dante, (exiliado y amante de la inalcanzable Beatriz, al tiempo que poeta de la divina comedia), Fausto, Hamlet, así como Don Quijote.⁸ El artista tiene una identificación con la idea del “loco” (sobre lo que tanto énfasis pusieron), a su vez que retoma (en varios casos), temas con intencionalidad religiosa; tanto por la influencia del arte Medieval como por la visión del sufrimiento del mundo.⁹

Una de las convicciones de rechazo con respecto a los neoclásicos, surge por considerarlos “frívolos ante el amor”.¹⁰ Así pues para el romántico, tanto el amor como el arte, eran una persecución constante de un “ideal” al que podía uno aproximarse pero nunca llegar.¹¹

5.1.3 Análisis comparativo entre intimidad e intimismo.

Nos hemos dado cuenta como el concepto de *intimismo* es una herencia que tenemos de las convicciones románticas. Hagamos pues un cuadro comparativo entre las convicciones, tanto del hombre *íntimo* como del hombre *intimista*, a manera de establecer sus diferencias.

¹ Diccionario Universal del Arte, Pierre Cabanne, / Dir de la edición española, Enrique Ortenbach, Barcelona, Argos Vergara, 1979, Tomo IV. P. 1372-1374.

² H. Honour, *El Romanticismo*, / versión española de Remigio Gúnez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 225.

³ Si bien es cierto que el *genio* como tal se desprende en muchas ocasiones de la comprensión de sus contemporáneos, no quiere decir que el hecho de que nos podamos sentir incomprendidos, sea por que nos acercamos al *genio*. Ya que el *genio* atiende a sus necesidades profundas, nosotros podemos buscar la genialidad, mas no buscar de inicio, la innecesaria incompreensión.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁶ *Ibid.*, p. 259.

⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁸ *Ibid.*, pp. 266-268.

⁹ *Ibid.*, p. 278.

¹⁰ *Ibid.*, p. 310.

¹¹ *Ibid.*, p. 314.

¹² *Ibid.*, p. 319.

<i>Intimidad.</i>	<i>Intimismo.</i>
<p>Proceso de «<i>mismidad</i>»: El «Yo» tiene conciencia de «<i>si mismo</i>», el cual se conduce por un sentimiento de asombro y aceptación.</p>	<p>Proceso de «<i>mismidad</i>»: El «Yo» tiene conciencia de «<i>si mismo</i>», el cual se conduce por un sentimiento de lamentación y sufrimiento.</p>
<p>«<i>Volverse a si mismo</i>» es el saber de las propias flaquezas apoyándose en las <i>inclinaciones</i>. La <i>inclinación</i> supone la manera en que el hombre siente la vida y experimenta los límites de lo que es.</p>	<p>«<i>Volverse a sí mismo</i>» es el saber de las propias flaquezas, lo cual conduce a una nostálgica contemplación de«<i>sí mismo</i>» ante un espacio que le resulta hostil.</p>
<p>La <i>inclinación</i> a la muerte, es la inclinación a la vida misma, saberse mortal es la ligazón al tiempo y a la vida.</p>	<p>El intimista concibe a la muerte como su inevitable destino, la cual le acompaña en todos momentos, hasta que “ella decida” su <i>trágico final</i>.</p>
<p>Proceso de «<i>alteridad</i>»: multiplicación del «Yo» en el tiempo íntimo. El «Yo» se multiplica en <i>otro(s)</i> con los cuales no guarda proporción alguna. “Algo que pasó antes de que «Yo» existiera y que pasará cuando «Yo» ya no exista”.</p>	<p>Proceso de «<i>alteridad</i>»: multiplicación del «Yo» en el tiempo El «Yo» se multiplica en relación a (<i>su</i>) pasado y porvenir. “Todo tiempo pasado fue mejor, el presente no existe, y el futuro inevitable es la muerte”.</p>
<p>La experiencia del tiempo no es cronológica sino íntima. El tiempo se hace largo o corto, su duración es relativa; “lo que dura un encuentro de amor, una charla en un café, una espera angustiosa etc.” Es un tiempo que los íntimos hacen entre ellos.</p>	<p>La experiencia del tiempo es inescrutable e insoportable. El tiempo está basado en asumir la soledad como forma de vida, en la cual “analizaré lo inalcanzable”.</p>
<p>Mi animalidad me hace concebir los límites de lo que puedo sentir. Me reconozco como un ser en parte instintivo.</p>	<p>Por herencia del Catolicismo el «yo» debe “vencer” al «<i>otro</i>» a través de una “lucha” en la cual el «yo» debe sucumbir a los instintos.</p>
<p>Proceso de <i>no identificación</i>. “No puedo identificarme con nada ni con nadie (como idéntico), sin debilidades ni temores; lo que me hace ser «Yo mismo» es mi verdad íntima, en donde todas mis flaquezas encuentran su razón de ser.</p>	<p>Proceso de <i>no identificación</i>. “No puedo identificarme con nada ni con nadie (como identidad). “La sociedad es hostil al arte, por lo tanto me siento incomprendido e inevitablemente buscaré la soledad, la cual es mi refugio y mi morada, en donde se dibujan las paredes del «Yo».</p>

5.1.4 *Intimismo en la pintura.*

Hemos visto que el término de *intimismo* es común en las artes, inclusive, como habremos escuchado alguna vez, éste es empleado en terrenos de la pintura. Empero cuando investigamos esta concepción de *intimismo* en la pintura, nos percatamos que los diccionarios de arte tienen una muy corta y pobre definición que nos hace pensar que es algo muy poco abordado, estudiado y definido.

En algunos casos se le adjudica a un cierto carácter, en particular de escenas de interior en pequeño formato, que dan la impresión de recogimiento, El *intimismo*, ¿nos dicen—, se manifestó en numerosos maestros holandeses y alemanes del siglo XVII.¹ En otros casos nos dicen que podemos clasificar como *intimistas* a pintores como Vermeer de Delf, “ya que su pintura trasciende el tranquilo sentimentalismo de la vida en casa o el quehacer diario”.² Pero en lo que la mayoría coincide es que el ideal del *intimismo*, ha consistido en una reducción burguesa del sentimiento romántico de la vida, acomodando a la visión del mundo a la escala cotidiana.³

Atribuyen también el hecho a una pintura post-impresionista, en las que aparecen escenas domésticas e interiores burgueses; especialmente se refieren a la pintura de Bonnard y Vuillard.⁴ Y con esto los diccionarios determinan a la pintura francesa donde han de aparecer los pintores más representativos del “color interior”, que las cosas toman en la “intimidad”, concibiendo ésta como “círculo cerrado de vida” y también como “proyección de un sentido lírico sin estridencias ni retórica expresionista”.⁵ Cerraremos este punto dándonos cuenta de que el término *intimismo* en la pintura tiene que ver con las confusiones de intimidad, y en ninguno de los casos se aborda el problema de la intimidad como tal. Si buscamos *intimidad en la pintura*, los diccionarios no nos refieren ninguna idea.

5.2 *El espacio íntimo en la pintura.*

En el capítulo primero abordamos un punto referido al lenguaje, de éste al saberlo como un sistema de comunicación general, disgregamos un lenguaje más particular; nos referimos al *lenguaje íntimo*. Del *lenguaje íntimo* distinguimos a la literatura, éste lenguaje en el cual uno puede abordar la intimidad del personaje a través de penetrar en sus pensamientos, es decir, de escuchar su *mismidad* en torno a sus vivencias. De aquí determinamos que el cenit del lenguaje íntimo se alcanza en la *poesía*, por ser éste un lenguaje que sólo es posible captar si nos encontramos dentro de un parámetro de concordancia sensitiva con respecto al otro (al autor). Por

¹ Diccionario Universal del Arte, Pierre Cabanne, / Dir de la edición española, Enrique Ortenbach, Barcelona, Argos Vergara, 1979, Tomo III.

² Diccionario de términos de Arte, Luis Montreal y Tejada y R. G. Haggar, Barcelona, Juventud, 1992. 1Vol.

³ J. E. Cir Lot, *Diccionario de los ISMOS*, op., cit., p. 215.

⁴ Diccionario de términos de artísticos y arqueológicos, Estela Ocampo, Barcelona, ICARIA, 1988, 1Vol.

⁵ J. E. Cir Lot, *Diccionario de los ISMOS*, op., cit., *Ibid.*, p. 215.

ello denominamos al arte dentro de las estructuras del lenguaje íntimo, y de aquí partimos para insertarnos en la pintura.

Comencemos este apartado concibiendo ya a la pintura como una posibilidad de lenguaje íntimo. Más, no por ser ésta parte de esa posibilidad, quiere decir que en sí misma aborde los problemas de la intimidad, y mucho menos problemas de la espacialidad íntima. Lamentablemente los problemas de intimidad han quedado subordinados a los problemas de intimismo (no resueltos), Más esto, no quiere decir que no se hayan afrontado problemas de espacialidad íntima (aunque no se nombren como tal).

El cenit de este trabajo de tesis, es demostrar que estos problemas ya han sido afrontados en torno a una gran similitud de nuestro concepto de *espacio íntimo*.

Recordemos muy brevemente que el espacio íntimo es un despliegue de la *conciencia* hacia el «*si mismo*», despliegue productor de imágenes a través del *ensueño*, por el cual el hombre *habita* esta espacialidad. El *ensueño* es (a diferencia del sueño), un estado de *conciencia* en donde podemos decir: “reposa el alma”. El *ensueño* siempre nos conduce a *habitar* en *otra* parte, ya que las imágenes proyectadas en nuestra *conciencia* son guiadas por la *imaginación*. Con la cual podemos *re-inventar*, *re-imaginar* nuestro pasado en una *ensoñación cósmica*; y con ésta podemos retornar hacia nuestra infancia, a nuestra *soledad* del niño, *soledad* que es madre de nuestras primeras contemplaciones. *Soledad* que no atrae la tristeza sino la felicidad simple, ya que recordamos (imaginando) espacios que se grabaron en nuestro espíritu, espacios en los cuales quisiéramos *habitar* siempre. Nuestro *espacio íntimo* es capaz de proyectar imágenes *hacia fuera*. Imágenes hijas del *ensueño*, las cuales, de tener un alto grado de potencia poética y sensibilidad íntima, el resultado será el de una *imagen poética*. La *imagen poética* es la cúspide del *lenguaje íntimo*. Esta imagen es transmisible en el arte, en la poesía y, diremos para nuestro estudio, en la pintura.

El *espacio íntimo* es influenciado por el *espacio vivencial*, ya que éste puede atraernos al ensueño desde su particular y propia expresión. Por ejemplo: el crepúsculo, la noche, la neblina, el bosque y, como veremos, un espacio arquitectónico.

Así pues en el presente analizaremos la posibilidad de representación del *espacio íntimo* a través de imágenes que despierten nuestra capacidad de ensueño y que podamos considerar como *imágenes poéticas*, además de su efecto, por sus principios y planteamiento.

Cabe aclarar que en el presente abarcaremos la demostración de la hipótesis a través de un solo ejemplo. Tomaremos la obra de Giorgio de Chirico, tomando en cuenta, tanto sus escritos como el resultado extraordinario de su obra que bien puede ser el ejemplo más insigne para nuestro estudio.

5.2.1 Giorgio de Chirico (1888 – 1978).

Es en el trayecto que va del romanticismo al surrealismo donde se sitúa incisivamente Giorgio de Chirico. De ahí podemos entender parte de su estructura de pensamiento. Parte de sus influencias fueron los simbolistas y los románticos, quienes presentaban en clave, si no de tinieblas, sí de penumbras los lugares ? por

así decirlo—, recónditos del alma.¹ De Chirico tiene influencia directa del pintor alemán Arnold Böcklin, el cual en sus pinturas domina el escenario, la atmósfera y la superficie. Atmósferas que concluyen fantasmas, evocaciones y nubarrones que provienen de “*lo lejano*”. Böcklin es uno de los pocos pintores simbolistas cuyo mensaje es realmente provocador. El mito es su primer anillo de coherencia.²

Todo mito conlleva el misterio y el misterio se vuelve un enigma, Y es en el enigma donde de Chirico enlaza la puerta de entrada a su obra.

Mario Calvesi nos dice:

*El enigma exalta hasta el pavor el valor del silencio, el sentido del infinito y de la suspensión; y se satisface su necesidad de intimidad aunque sea también con ese sobresalto amedrentado que es propio de todo adentrarse a lo sagrado.*³

Un aparente pesimismo pareciera existir en la obra dechiriquiana, pesimismo que, — nos dice Calvesi—; “tiene probablemente sus raíces en su lectura juvenil de Shopenhauer, aunque se nutre principalmente de la experiencia de la vida, una experiencia que acaba sustituyendo a la cultura”.⁴ El vacío resultante lo ha colmado siempre de Chirico en su imaginación. También es el caso de un aparente sin-sentido de la realidad lo que lo lleva a explotar espacios que *habita* fuera de ella:

*[...] hijo de Nietzsche, pero también del idealismo, el descubrimiento de que la realidad no tiene sentido. A través de esta privación del sentido, es decir, a través de este desvelamiento de la falsedad de las apariencias y de la propia falsedad del hombre, que se convierte en puro y mudo testigo de su propia inhumanidad, se consigue, pues, descubrir la belleza en el reino de la pura inercia, de eso que, por definición, no tiene ningún sentido explicable o, en cualquier caso, formulado. La materia, la «insensata y tranquila belleza de la materia».*⁵

Descubrir el secreto de la materia y retornar a la tradición son sentimientos posteriores de De Chirico, estos sentimientos constan de re-descubrir los secretos que ya anteriormente habían sido conocidos.⁶ Sin embargo nosotros nos enfocaremos a la metafísica dechiriquiana, que se comprende del periodo de los años 1909 al 1919, más particularmente nos referimos a su obra del 1913 y 1914. En este periodo metafísico de Chirico se preocupa desde sus inicios por demostrar el sin-sentido de la realidad del mundo, al representar yuxtaposiciones, de cierta forma ilógicas de objetos, con las cuales no hace sino reforzar su potencial de ausencia y de suspensión de toda “naturaleza muerta”,⁷ de Chirico atestigua su interés por esta naturaleza muerta, no ya como tema pictórico, sino precisamente como imagen «*espectral de la realidad*».⁸ De sus sistemas de representación nos dice Calvesi:

¹ M. Calvesi, *La metafísica esclarecida: De de Chirico a Carrá, de Morandi a Sabino*, Madrid, Visor, 1990, 438 p. 386.

² *Ibid.*, p. 377.

³ *Ibid.*, p. 384.

⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁵ *Ibid.*, p. 401.

⁶ *Ibid.*, p. 402.

⁷ *Ibid.*, p. 414.

⁸ *Ibid.*, p. 414-415.

[...] perspectivas oblicuas o plurales, reina la soledad y la escualidez; más allá, lo imposible e ignoto, cuya tensión de luces y de espacios que, sin embargo, no se puede poseer, como sucede en los sueños.¹

Existe una sensación en sus obras de una salida incierta o imposible; sin embargo y de manera paradójica sus atmósferas nos llevan a un estado de paz. Y hablando de los “sueños”, el onirismo surrealista no le interesa particularmente a De Chirico, no muestra interés alguno, contrariamente a los surrealistas, por las teorías freudianas.² Irónicamente los surrealistas lo consideraron como “padre de su movimiento”. Giorgio de Chirico no demostró ningún interés por el fenómeno del sueño, puesto que él se encontraba en la puerta íntima; en los terrenos del ensueño:

*Pero el momento más productivo de la fantasía de De Chirico es el sueño con los ojos abiertos, la [...] vigilia alarmada.*³

5.2.2 Giorgio de Chirico y el ensueño.

Comprobemos por los escritos propios de De Chirico, que él mismo considera la presencia del *espacio íntimo y el ensueño*:

*Sería necesario un continuo control de nuestros pensamientos y de todas imágenes que se presentan a nuestra mente inclusive cuando nos encontramos en estado de vigilia, pero que también tienen un estrecho parentesco con las que vemos en el sueño. [...] aunque el sueño es un fenómeno extrañísimo y un misterio inexplicable es el misterio y el aspecto que nuestra mente confiere a ciertos objetos, a ciertos aspectos de la vida.*⁴

Tales momentos pueden observarse —nos dice— “tanto en pintores como en escritores”:⁵ Estos seres dotados de «clarividencia» tienen como designio “producir un arte que hasta cierto punto se asemeja al de las inquietudes míticas”.⁶

Recordemos que a lo largo de esta tesis nos hemos dado cuenta de que, desde el análisis de la intimidad y del espacio íntimo, siempre hemos considerado dos aspectos de las cosas, del lenguaje, de la conciencia, del espacio etc. Esta condición no podía pasar desapercibida por un artista como Giorgio de Chirico. De esta manera ha de ver las cosas desde *otro ángulo* diferente al de la costumbre que, al unirlo con el de la memoria, se pueden producir imágenes que se vuelven signos del alma. Así pues Giorgio de Chirico difiere dos aspectos de las cosas:

¹ *Ibid.*, p. 372.

² *Ibid.*, p. 398.

³ *Ibid.*, p. 376.

⁴ G. de Chirico, *Sobre el arte metafísico*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo 1918, citado en *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, / olga Sáenz, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. p. 63.

⁵ *Ibidem.*

⁶ G. de Chirico, *Arte Nuevo*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p. 65.

[...] *uno corriente que vemos casi siempre y que ven los hombres en general; el otro espectral o metafísico. Que no pueden ver más que raros individuos en momentos de clarividencia y abstracción metafísica.*¹

Este momento de *clarividencia* es el momento mismo del *ensueño*. Podemos comprobar este postulado en un texto de Nietzsche, del cual seguramente Giorgio de Chirico se influenció:

[...] *otra hipótesis metafísica:*

*suponiendo que en nuestro mundo visible no fuese más que una apariencia, el arte vendría entonces a ponerse bastante cerca del mundo real, pues entre el mundo de la apariencia y el mundo del ensueño del artista habría, en este caso, bastante semejanza [...]*²

5.2.3 Giorgio de Chirico y la soledad.

Recordemos que en nuestro capítulo tercero, al hablar de la ensoñación, abordamos un tipo de ensoñación especial que Bachelard denomina como «*ensoñación cósmica*», la cual es una potencia de la imaginación que tiende a recordar la soledad de la infancia. La «*ensoñación cósmica*» se encuentra en una *situación de soledad soñadora*. Esta *situación de soledad* —nos dijo— es una potencia del alma la cual logra, a través de una *leve melancolía* un estado de paz. En esta situación, el alma y la imaginación encuentran un reposo.

Giorgio de Chirico menciona haberse impactado con la imagen de un libro, la cual representaba la época terciaria, cuando el hombre no existía aún; “he meditado en este extraño fenómeno de ausencia humana en su aspecto metafísico,”³ con lo cual argumenta:

*Toda obra de arte profunda tiene dos soledades: una que se podría llamar soledad plástica, que es aquella beatitud contemplativa que nos proporciona la genial construcción y combinación de las formas (materiales o elementos muertos-vivos o vivos-muertos; la otra vida de las naturalezas-muertas, naturaleza muerta tomada no en el sentido de tema pictórico sino de aspecto espectral que podría también ser el de una figura que se supone viva); la segunda soledad sería la de los signos, soledad eminentemente metafísica y para la cual está excluida a priori toda posibilidad lógica de educación visual o psíquica.*⁴

Giorgio de Chirico ejemplifica la estrecha correlación que existe entre las figuras humanas y los paisajes de épocas terciarias en los cuadros de Böcklin, de Claude Lorrain y de Pausanias. Sin embargo observa que en las mencionadas obras (salvo algunas de Böcklin), no existe más que la primera soledad; la soledad plástica; “sólo en la nueva pintura metafísica aparece la segunda soledad; la soledad de los signos o metafísica”.⁵

¹ G. de Chirico, *Locura y arte*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p. 66.

² F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Madrid. Biblioteca EDAF, 1979. p. 161. Citado en G. de Chirico, *Sobre el arte metafísico*, op., cit., p. 29.

³ G. de Chirico, *Los signos eternos*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p. 66.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

Esta soledad de la que habla Giorgio de Chirico es en relación a un aspecto “de serenidad”; pero da la impresión de que algo nuevo debe ocurrir en la misma. Y que otros *signos* además de los ya evidentes, deben aparecer en el cuadro. Tal es el síntoma revelador de la « *profundidad habitada* ».¹

Recordemos que el «*signo*» es un significante con un significado, y que el «*símbolo*» es un significante con un pluralidad o polivalencia de significados.² Mario Calvesi nos dice.

[...] en la pintura de De Chirico. En realidad lo suyo no son los símbolos, sino los signos, pues el símbolo no se puede descontextualizar, ni tampoco vaciar de sus significados (de lo contrario deja de ser símbolo); mientras que un símbolo se presta, a causa de su arbitrariedad a ser descontextualizado o inmerso en un contexto alineante.³

De las dos soledades que nos habla Giorgio de Chirico, la plástica y la metafísica, no logra excluir en sus expresiones plásticas la una de la otra, La primera es a través de una sugestión plástica de las formas y de las materias, es decir, representando la soledad como un “sentimiento”, como pleno que esté en lugar de lo vacío. La segunda es a través de la privación del signo; ya sin significado y en su total soledad.⁴ “El significado de los signos de De Chirico resulta inencontrable”.⁵

5.2.4 El espacio que conduce al ensueño.

Recordemos nuevamente que en el capítulo segundo, dimos un recorrido en el cual consideramos, de manera implícita, los aspectos del espacio que influyen directamente en nuestra capacidad de ensoñación. Más precisamente dijimos; “alteran nuestra espacialidad íntima”.

Giorgio de Chirico nos habla de las influencias espaciales que afectan directamente en su obra, ya que ésta se encuentra influenciada por el paisaje urbano y el sentido arquitectónico de las casas, plazas, jardines, puertas, estaciones ferroviarias etc. En estos elementos ha de encontrar los primeros fundamentos de su «*estética metafísica*»; construcciones cuyo origen psicológico le resulta “oscuro”, Y de esta oscuridad se refiere particularmente de la arquitectura italiana.⁶

Giorgio de Chirico parece explorar los mismos elementos que aborda posteriormente Bachelard en *la Poética del espacio*, cuando se expresa de los signos del alfabeto metafísico:

[...] sabemos que goces y que colores se encierran dentro de un pórtico, en la esquina de una calle o inclusive en una habitación, en la superficie de una mesa, en las aristas de una caja.⁷

¹ *Ibidem.*

² M. Calvesi, *La metafísica esclarecida, op., cit.,* p. 397.

³ *Ibid.*, p. 398.

⁴ *Ibid.*, pp. 398-399.

⁵ *Ibid.*, p. 405.

⁶ G. de Chirico, *Estética metafísica*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, abril-mayo 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica, op., cit.,* p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 68.

Giorgio de Chirico lamenta que el sentido arquitectónico haya desaparecido de sus contemporáneos, ya que “los antiguos aplicaron con gran preocupación, con espíritu amoroso y severo, el estudio de las leyes de perspectiva”.¹ Y es que con el sentido arquitectónico de la representación, el hombre se traslada, a través de los siglos, a épocas remotas.² El culto por la arquitectura griega, es un ejemplo de manifestación artística orientada a la reunión de poetas, filósofos, oradores, etc. Para Giorgio de Chirico este sentido de organización espacial orienta los sentidos hacia los valores metafísicos:³

*El paisaje, enmarcado en el arco del pórtico, como en el cuadrado o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico, puesto que se solidifica y queda aislado del espacio que lo circunda, La arquitectura completa la naturaleza. Fue éste un progreso del intelecto humano en el campo de los descubrimientos metafísicos.*⁴

Para Giorgio de Chirico la metafísica impera dentro de ambientes desnudos y geométricos donde nace el sentido arquitectónico:

*Igualmente el sentido arquitectónico alcanza en Giotto altos espacios metafísicos. Todas las aperturas (puertas, arcos, ventanas) que acompañan sus figuras dejan presentir el misterio cósmico.*⁵

En tales espacios —nos dice— “más de una pregunta perturbadora se nos ocurre; ¿qué habrá más allá?”⁶ Para Giorgio de Chirico, una representación arquitectónica, entre sus entrecruzados misterios, le resulta una imagen de «carga poética», sin duda el ensueño se le manifiesta cuando nos dice.

*Y las perspectivas de las construcciones se elevan llenas de misterio y presentimientos, las esquinas ocultan secretos, y la obra de arte ya no es un episodio escueto, una escena limitada en los actos de las personas representadas, sino todo el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los constriñe dentro de sus espirales, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte, se despojan del aspecto enmarañado y aterrador que fuera del arte el hombre se imagina, para revestir la apariencia eterna, tranquila y consoladora de la construcción genial.*⁷

Los espacios que logra representar Giorgio de Chirico, suelen parecernos —como él mismo nos diría de los espacios de Max Klinger— “espacios donde pareciera que ya hemos estado, donde pareciéramos haber *habitado* antes, sin que podamos recordar cuándo ni dónde”.⁸ Espacios que contienen un profundo sentimiento lírico y filosófico, de serenidad dulcísima donde yace un profundo horizonte lejano, pero no atemorizante; sentimiento nostálgico de la quietud que sigue al esfuerzo de una

¹ G. de Chirico, *El sentido arquitectónico de la pintura antigua*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, mayo-junio de 1920, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p. 72.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁷ *Ibidem.*

⁸ G. de Chirico, *Max Klinger*, Publicado en *Il Convengo*, Milán, mayo de 1921, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p. 72.

superación.¹ De una manera similar se expresa de la obra de Arnold Böklin, sin embargo nos deja la sensación de que se expresara de sus propios espacios:

*Cada una de sus obras ofrece un sentimiento de sorpresa y de turbación, como cuando nos encontramos frente a una persona desconocida pero que nos parece haber visto ya en alguna ocasión sin poder recordar cuándo ni dónde, o como cuando entrando por primera vez a una ciudad encontramos una plaza, una calle, una casa donde nos parece que ya hemos estado.*²

Esta sensación de haber *habitado* un espacio, nos recuerda los principios de Bachelard acerca de la ensoñación cósmica, en la cual —nos dijo— “podemos recordar re-imaginando lugares que hemos *habitado* ya en nuestros ensueños”.



Espacios arquitectónicos de Giorgio de Chirico que conducen al ensueño.
Gráficos 22 y 23.

5.2.5 Giorgio de Chirico y la intimidad de lo objetos.

Giorgio de Chirico nos menciona que una estatua cambia en cuanto al espacio que *habita*, destacando así varios de sus “aspectos metafísicos”. Por ejemplo: “contra el cielo meridional, tiene algo de Homérico, una especie de júbilo severo y lejano, entreverado de melancolía”.³ “En una plaza pública su aspecto es excesivamente sorprendente”, ya que esta apariencia pareciera confundirse con la vida cotidiana de la gente en la ciudad. La misma estatua en el museo destacaría su “aspecto fantasmagórico”, el que entonces nos impacta. “Aspecto parecido al que tienen para nosotros las personas divisadas en un cuarto que imaginamos vacío”. Se aparece en

¹ *Ibid.*, p. 78.

² G. de Chirico, *Arnold Böklin*, Publicado en *Il Convengo*, Milán, mayo de 1920, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p .72.

³ G. de Chirico, *Estatuas, muebles y generales*, Publicado en *Valori Plastici*, Roma, 15 de noviembre , 1918, citado en G. de Chirico, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, op., cit., p .104.

“su aspecto más solitario y más bien es como un espectro que se nos revela y nos sorprende”.¹ De Chirico nos invita a reflexionar las distintas posibilidades del aspecto de la estatua: “en un cuarto sola o en compañía de personas vivas, podría provocarnos una sensación nueva”. “Piénsese también —nos dice— en la impresión producida por una estatua sentada en un verdadero sillón o asomada en una verdadera ventana”:

Los muebles que estamos acostumbrados a ver desde nuestra infancia despiertan en nosotros sentimientos que muchos hombres conocen. Sin embargo, por lo que yo sé, no se atribuyen a los muebles el poder de despertar en nosotros ideas de una extrañeza muy peculiar, desde algún tiempo sé, por experiencia, que ésta es a menudo posible.

Se ha visto a veces bajo qué aspecto singular se nos aparecen camas, armarios de luna, sillones, sofás, mesas, cuando los vemos de repente en medio de la calle, en un decorado en el que no estamos acostumbrados a verlos, [...] Los muebles se nos presentan entonces bajo una nueva luz, están revestidos de una extraña soledad, una gran intimidad nace entre ellos, y se podría decir que una dicha extraña flota en ese espacio estrecho que ocupa en la acera en medio de la vida ardiente de la ciudad y del ir y venir apresurado de los hombres.[...]

*Los muebles sacados a la atmósfera de nuestros cuartos y expuestos en el exterior, despiertan en nosotros una emoción que nos revela también la calle bajo un aspecto desconocido.*²

Con esto entendemos perfectamente la cualidad íntima del objeto, de la cual nos habla De Chirico. Más cabe aquí preguntar; si hemos visto la intimidad como una cualidad propiamente humana, ¿cómo es posible hablar de una intimidad de los objetos?

5.2.6 Intimidad de los objetos.

Bollnow nos habla de que cuando el hombre experimenta una sensación de vivir un espacio “sin objetos” —como el caso de experimentar la noche sin poder distinguirlos— el espacio sin objetos se le aparece como algo absolutamente inquietante.³ Esta es una experiencia demasiado extraña para el hombre, ya que él *habita* las cosas. Esto quiere decir que está íntimamente ligado a ellas y no son para él objetos exteriores sino que están incluidas en su vida como portadoras de su «Yo» profundo.⁴ Para Bachelard los objetos que el hombre utiliza en su vida, pueden tener para él un nuevo contacto con la reserva insondable del ensueño de la intimidad.⁵ Y es el mismo Bachelard quien desarrolla una amplia visión de la intimidad de los objetos, nos dice que son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta:

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, pp. 104-105.

³ O. F. Bollnow, *Hombre y espacio*, op., cit., p. 205.

⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁵ G. Bachelard, *La poética del espacio*, op., cit., p. 111.

*Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.*¹

Más ¿cómo se da esta posibilidad de intimidad en el objeto? Este proceso es posible puesto que es el creador (el pintor o el poeta), quien otorga intimidad a los objetos.² El artista vive un ensueño que refleja por medio de los objetos que representa; “amasa el universo en torno al objeto”.³ Cuando el creador le otorga la «*carga íntima al objeto*», éste se ha tornado íntimo, y puede recordarle, ayudarle a re-imaginar su soledad. “Desde el fondo de un rincón el objeto inhibe el recuerdo de una imagen, de una soledad pasada”.⁴ “Otorgar la intimidad al objeto es cristalizarlo en emotividades”.⁵

De aquí podemos llegar a entender el por qué podemos llegar a atribuir el concepto de intimidad a una habitación. No por determinarla como “espacio privado” o “cerrado”, en donde se pueden ejecutar acciones de “la libertad personal”, sino que se le puede llegar a atribuir intimidad a una habitación en cuanto a “lugar de objetos”, espacio que contiene nuestro propio reflejo de espacio íntimo. En cuanto a los objetos que “posee”, puede llegar a hablarnos de nosotros mismos, nos conmueve, podemos llegar a extrañarle. La *habitamos*, la encontramos como una extensión de nuestro propio cuerpo, la cual es la poseedora de “nuestros objetos”; memoria e imaginación vueltas materia. Una habitación con esta materia; “contiene un reposo que nos tranquiliza”.⁶

Así, el objeto y su «*carga íntima*», puede determinar en nosotros una especie de “órgano onírico”.⁷ El creador recibe de los objetos de su ensoñación una tranquila confirmación de su existencia.⁸ A su vez que le da al objeto real su doble imaginario, su doble idealizado. Éste se vuelve inmediatamente idealizante y así nace el universo da una imagen en expansión.⁹ Así —nos dice Bachelard con el mismo principio de Giorgio de Chirico— “el misterio *habita* en el interior de las cosas, y una ensoñación tiene el poder de entrar en los misterios de la materia”.¹⁰

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 238.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁶ *Ibid.*, p. 265

⁷ G. Bachelard, , *La poética de la ensoñación*, op., cit., p. 251.

⁸ *Ibid.*, p. 252.

⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

5.3 Conclusión general.

Antes de iniciar este trabajo, tenía una convicción errónea del concepto de *intimidad*. De hecho intenté abordarlo relacionándolo con el tema de “los amantes”. Me interesé por este tema de la *intimidad*, al ir descubriendo que su esencia tiene un sentido muy profundo. Lejos, inclusive, de lo que los diccionarios nos suelen resumir. El problema se incrementa cuando intentamos concebir la idea de un *espacio íntimo*. Ya que éste forma parte de las confusiones propias de la *intimidad*. Y al hablar de espacios propios de la pintura, la confusión no suele ser excepción. La tarea pronta en este ejercicio de tesis, consistió en determinar la posibilidad de insertar el concepto de *espacio íntimo* dentro de un estudio serio del espacio. Comprendimos que dentro de una postura *fenomenológica* fue posible llegar a unir aspectos objetivos y subjetivos sin desmerecer uno frente al otro. Y en este ejercicio *fenomenológico* pudimos comprender que en las artes (como en otros campos), debe de replantearse el concepto de *intimidad*. Ya que, como demostramos en el primer capítulo, la *intimidad* hace referencia al problema del «Yo», tanto en su condición espacio-temporal, como en su condición de conocer al «sí mismo». Del mismo modo comprendimos que debe considerarse al problema de la *intimidad* como transmisión de un *lenguaje íntimo*, propio de las artes, más particularmente (nos lo dicen nuestros autores), de la *literatura* y la *pintura*.

De aquí podemos postular a la manera de José Luis Pardo y de Bachelard. Que la *poesía* es el rango más alto del *lenguaje íntimo*. Ya que ésta requiere de una postura *fenomenológica* para poder ser comprendida. Cuando encontramos la *imagen poética* transmitida por el creador, es imposible comprenderla sin ponemos en su misma condición sensitiva. De ahí la *imagen poética* pasa a convertirse en el vínculo *íntimo* de unión entre el poeta y su lector, entre el pintor y su espectador. La *imagen poética* es pues —dicho a la manera de Bachelard— “la potencia mayor del *anima*, es decir, la *ensoñación* en su máximo esplendor y en su gran *soledad*”.

A la *ensoñación* la ubicamos lejos del *sueño* y el *inconsciente*. Al *ensueño* le pertenece el sustrato de la *imaginación* y su estudio meritorio es la *fenomenología*. El *ensueño* es el estudio al que Bachelard ha de ponernos en la puerta de la concepción del *espacio íntimo*. Ya que éste ha de ser la esencia de toda carga emotiva, que nos suele transportar a estados que sólo una postura poética nos puede conducir. En el recorrido del estudio, nos topamos con una inevitable relación de la *poesía* con la *pintura*, ya nos dijo Bachelard, “*los poetas y los pintores son fenomenólogos natos*”. Esta relación es dada por la producción de la *imagen poética*. Más, ¿cómo podemos determinar que una *imagen* es *poética* en la *pintura*? Esta respuesta debe ser orientada hacia la potencia del *ensueño* de una *imagen pictórica* dada. Ya que como vimos, el *ensueño* nos conduce a habitar espacios concernientes a una especie de recuerdo re-inventado en nosotros «*mismos*».

Una de las principales tareas de la *pintura* es afrontar problemas espaciales y su representación. Éstas han ido cambiando conforme al entender el *espacio* mismo en cada tiempo. En el Renacimiento, se intentó poner a la par de la representación del *espacio*, el conocimiento científico y matemático. Más, como nos demuestra Panofsky; el pintor, a diferencia del matemático, aborda la concepción espacial propia de un sistema de *formas simbólicas*. Formas que, según Giménez Morell se vuelven un código de *signos* elaborados por el artista. *Signos* que son las claves de

su *percepción visual*, en las cuales se basan las diferentes soluciones espaciales. De ahí podemos comprender que el pintor aborda de una manera muy distinta los problemas del espacio. Así pues, en la *pintura* se pueden abordar problemas espaciales tomando en cuenta la concepción del *espacio*, digámoslo: “tal cual le es dado y experimentado por el hombre”. Esta experiencia puede estar basada en aspectos objetivos o subjetivos. El *espacio vivencial concreto*. Por ejemplo (que es el espacio tal cual se vive), puede ser determinado por el *espacio objetivo* que le rodea. De ahí podemos entender la preocupación en ciertas etapas del arte por representar el *espacio* tal cual “lo vemos” en relación a las fugas de los objetos. Pero en otro sentido también es posible representar espacios referentes a la *especialidad humana* (que es el espacio que sólo le pertenece al hombre), en la cual ubicamos el *espacio íntimo*.

En capítulo segundo analizamos esta *especialidad humana* en la cual el hombre “encarna”, *habita su* espacio. El hombre es el centro del *espacio*, principio en el cual puede *desplegarse*, tanto al exterior como tener un *despliegue* hacia la *conciencia*; condición que determina el principio de *espacio íntimo*. Existe —dicho a la manera de Bachelard— en la *conciencia*, una “*puerta íntima*”, donde el *ensueño* recibe a las imágenes, las cuales habitan en el *espacio íntimo* del creador. Espacio que a su vez él mismo *habita* y donde produce las imágenes que se vuelven potencia de una *ensoñación*, es decir, de la *imagen poética*.

Ciertas experiencias del *espacio vivido* por el hombre repercuten directamente sobre su *espacio íntimo*, como es el caso de la experiencia del crepúsculo, la noche, la niebla, la arquitectura etc. En otras palabras, ciertos espacios que experimenta el creador despiertan su *ensueño* y nutren su *especialidad íntima*.

La cúspide de este trabajo de tesis consistió en determinar si el *espacio íntimo* puede ser representado pictóricamente. Determinamos a la pintura de Giorgio de Chirico, como un ejemplo insigne de representación del *espacio íntimo*. El trabajo de Giorgio de Chirico, además de sus influencias de pensamiento de los filósofos Nietzsche y Shopenhauer, se entrega a una preocupación por los —nombrados por él— “*momentos de clarividencia*” y “*estados de vigilia*”, donde “imágenes surgen en nuestra mente”, donde “se pueden ver las cosas desde *otro* ángulo”, el cual “rompe con el hilo de la memoria”, donde aparece “el aspecto espectral de los objetos”. Se trata de los momentos del *ensueño* donde el creador puede otorgar *intimidación* a los objetos. Y a través de éstos (transformados en *signos*), se puede alentar a su “*soledad*”. Soledad propiamente metafísica donde se pierde todo *significado*. Soledad que paradójicamente produce un estado de tranquilidad y paz.

Giorgio de Chirico arranca a cada *espacio* su *intimidación*, la posee, por ser éstos espacios propios de una *conciencia*, de la conciencia del *ensueño*, es decir, del *espacio íntimo*.

En sus pinturas Giorgio de Chirico hace alusión a espacios crepusculares. De ello nos hablan las inclinaciones prolongadas de las sombras que proyectan los elementos, La sombra se vuelve una potencia del sujeto y su contrario. Mismidad del «Yo» con su presencia fantasmal. De Chirico, nos obliga a *habitar* sus espacios — como él lo dijera— “espacios donde pareciera que ya hemos estado alguna vez”. Sumergidos en lo mismos nos envuelve un completo silencio. Silencio donde callan los *signos* en su soledad, Soledad que se vuelve experiencia primigenia del hombre en una *alteridad íntima*, es un antes que no hemos vivido, (pero que lo sentimos conocido) y en un después a la vez probable y a la vez imposible. Donde a cada uno

de sus objetos les ha otorgado la *carga íntima*. Y con ello puede ayudarnos a re-imaginar espacios en su principio de soledad. Una soledad que —como nos dice Bachelard— “nos lleva a una leve melancolía. A un estado de soledad que es la madre de las *ensoñaciones* de nuestro niño.

El *espacio* de Giorgio de Chirico, es indudablemente, un *espacio íntimo*.

IMÁGENES

*De algunas obras de
Giorgio de Chirico.*



El enigma del oráculo. 1909.



Meditación otoñal. 1911-12.



El enigma de la llegada y el atardecer. 1911-12.



Soledad (Melancolía). 1912.



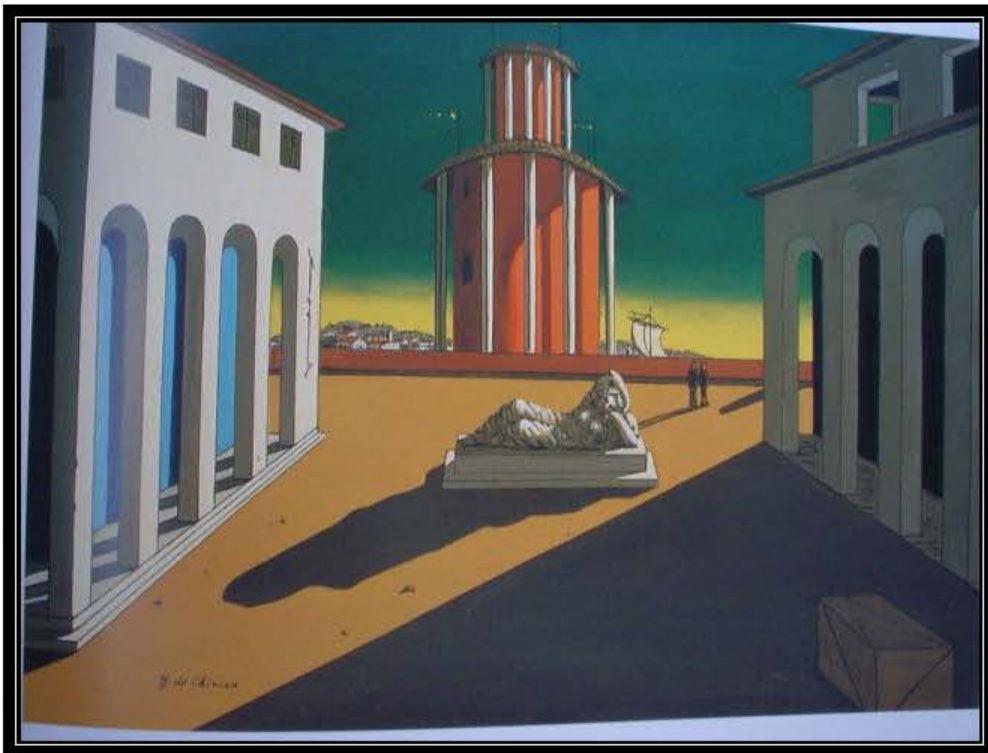
La torre roja, 1913.



La melancolía en un día hermoso. 1913.



Las alegrías y enigmas de una hora extraña, 1913.



Plaza de Italia, 1913.



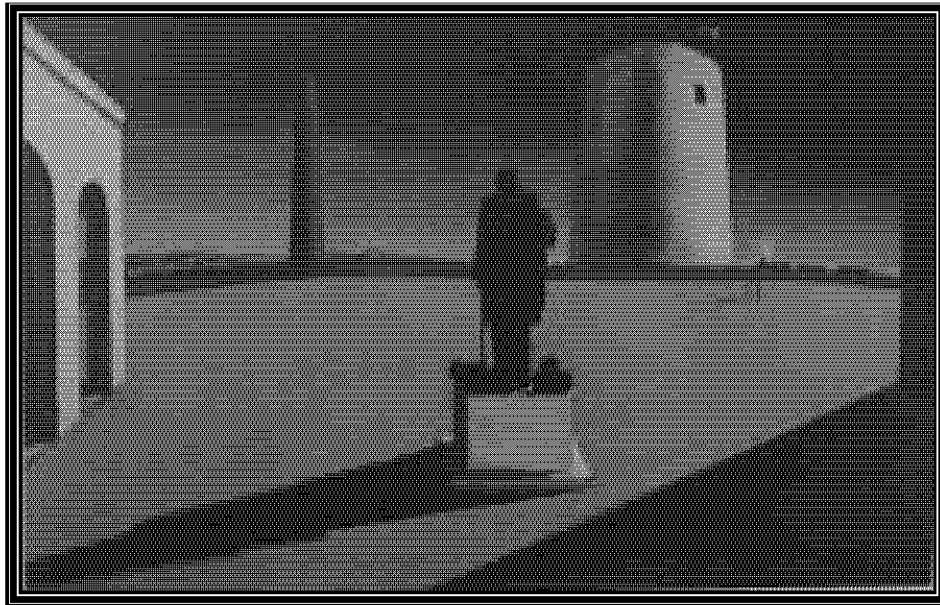
La estatua silenciosa. 1913.



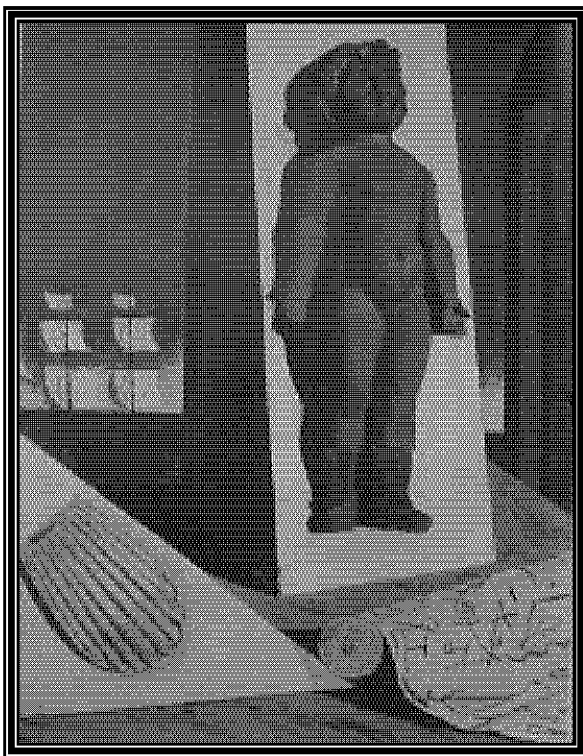
La melancolía de una tarde. 1913.



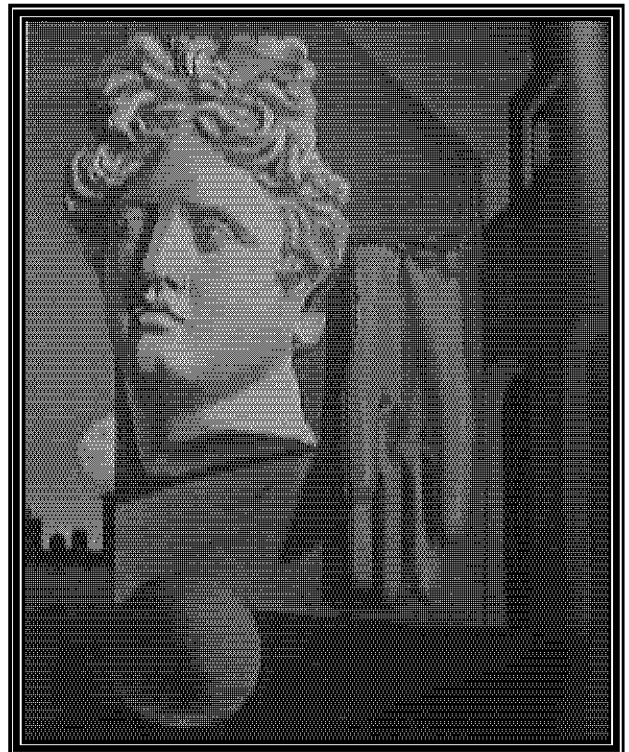
La incertidumbre del poeta. 1913.



El enigma de un día. 1914.



La primavera. 1914.



La canción de amor. 1914.



El alcances de las escaleras negras. 1914.



El misterio y la melancolía de una calle 1914.



Los peces sagrados. 1919.[?]

[?] Imágenes tomadas del libro: P. Baldacci, *DE CHIRICO, The Metaphysical Period 1888 – 1919*, /tr. de jeffrey jennings, Boston, North American ed., 1997, 443 p.: il.

BIBLIOGRAFÍA.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción visual: psicología de la visión creadora* / tr. de r. masera, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1962, 410 p.

BACHELARD, Gastón, *La poética de la ensoñación*, / tr. de ida vitale, México, Fondo De Cultura Económica, 1982, 321 p.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, / tr. de ernestina de champourcin, México, Fondo De Cultura Económica, 1965, 277 p.

BALDACCI, Paolo, *DE CHIRICO; The Metaphysical Period 1888- 1919*, / tr, de jeffrey jennings, North American ed., 1997, 443 p. :il.

BÉJAR, Helena, *El ámbito íntimo: Privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 261 p.

BLANQUEZ FRAILE, Agustín, *Diccionario latino – español, español – latino*, Barcelona: R Sopena, 1985, 3 v.

BOLLNOW, Otto Friedrich, *hombre y espacio*,/ tr. de jaimé lópez de asiain y martín, Barcelona, Labor, 1969, 273 p.

CABEZUELO, Arenas, Ana Laura, *Derecho a la intimidad*, Valencia,1998, Tirant to blanch, 462 p.

CALVESI, Maurizio, *La metafísica esclarecida: De de Chírico a Carrá, de Morandi a Sabino*, Madrid, Visor, 1990, 438 p.

CHIRICO, Giorgio de, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, / olga sáenz, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. 220 p.

CIR LOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los ISMOS*, Barcelona, Argos, 1956, 460 p.

CRUZ Cruz, Juan, *El éxtasis de la intimidad: ontología del amor humano en Tomás de Aquino*, España, Rialp, 1999, 254 p.

DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*, / versión española de federico zaragoza alberich, Madrid, Alianza, 1997, 377p.

Diccionario de términos de Arte, Luis Montreal y Tejada y R. G. Hagggar, Barcelona, Juventud, 1992, 426 p.

Diccionario griego – español, / publicado bajo la dir. de florencio i. sebastián yarza, Barcelona: Sopena, 1999, 711 p.

Diccionario Universal del Arte, Pierre Cabanne, / Dir de la edición española, enrique ortenbach, Barcelona, Argos Vergara, 1979, Tomo III y IV.

FARIÑAS Matón, Luis María, *El derecho a la intimidad*, Madrid, Trivium, 1983, 388p.

FLOCON, Albert, *La perspectiva* / tr. de rené taton, Madrid, Tecnos, 1966,163p.

FROOM, Erich, *El arte de amar*, Barcelona, Paidos, 1959, 128 p.

GIMÉNEZ Morel, RobertoV., *Espacio Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia,1988, 245 p.

HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, / tr. y prol. de samuel ramos, México, Fondo De Cultura Económica,1958, 148 p.

HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, / versión española de remigio gúnez dÍaz, Madrid, Alianza Editorial,1981, 446 p.

MAQUIRRIAN, Joaquín María, *Intimidad humana y análisis transaccional*, Madrid, Narcea, 1988, 224 p.

MARLEAU–PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, / tr. de jem cabanes, Barcelona, Península, 1975, 469 p.

NOS Muro, Luis, *San Agustín de Hipona; Maestro de la conciencia de Occidente*, Madrid, Ediciones Paulinas,1981, 446 p.

OCAMPO, Estela, *Diccionario de términos de artísticos y arqueológicos*, Barcelona, ICARIA, 1988, 213 p.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, / tr. de virginia careaga, Barcelona, Tusquets, 1973, 123 p.

PARDO, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Pre-textos, 1996, 313 p.

PASINI, Willy, *Intimidad; Más allá del amor y el sexo*,/ tr. de beatriz e. anastasi de ionné, Buenos Aires; México, Paidos, 1992, 260 p.

Sagrada Biblia, / tr. del pbro. agustín magaña méndez, México, Ediciones Paulinas,1978.

YATES, Steve, *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*, / tr, de antonio fernández lera, Barcelona, G. Gilli, 2002, 311 p.: il.