

HISTORIAS DIACRÓNICAS.
PROBLEMATIZACIONES ESTÉTICAS
DEL TIEMPO Y EL ESPACIO



*Palabra
de Clío*

asociación civil
de historiadores mexicanos

Coordinación editorial: José Luis Chong

Edición: Rafael Luna

Diseño de cubierta: Patricia Pérez

Primera edición: 2007

DR © Palabra de Clío, A. C. 2007

DR © Editorial Palindromo, 2007

Impreso y hecho en México

www.palabradeclio.com.mx

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Tiempo y espacio: mentalidades | 9 |
| <i>María de Nuria Galí Flores</i> | |
| El espacio y el tiempo en <i>Ciudades invisibles</i> , de Italo Calvino | 17 |
| <i>Marco Fabrizio Ramírez Padilla</i> | |
| El espacio y el tiempo en la obra <i>La caverna</i> , de José Saramago | 27 |
| <i>Sabino González</i> | |
| <i>El espía del aire</i> o la nostalgia del tiempo perenne | 37 |
| <i>Claudia Espino Becerril y Rafael Luna Rosales</i> | |
| El recuento de <i>Los estragos del tiempo</i> . Análisis del espacio y tiempo en la obra literaria de Miguel Delibes. | 43 |
| <i>Reyna María Quiroz Mercado y Bernardo Polo Madero</i> | |
| <i>Antes de la lluvia</i> | 65 |
| <i>Carolina Gracida</i> | |
| Análisis de las transiciones espacio-temporales en la película <i>Las Horas</i> , de Stephen Daldry | 73 |
| <i>Mercedes Álvarez Valdez</i> | |
| Tiempo y espacio en la cinta <i>Matrix</i> | 79 |
| <i>Mario Humberto Flores Rodríguez, Javier Valentín Hernández García y Leticia Torres Gutiérrez</i> | |
| Tiempo-espacio en la película <i>Amores perros</i> | 87 |
| <i>María Amanda Cruz Márquez, Maribel Moreno Núñez y Juan Francisco Calderón Frías</i> | |

| | |
|--|-----|
| Un óleo del 2004, 36-34 <i>Pink Ozone 2</i> | 97 |
| <i>Viridiana Olmos, Claudia Rodríguez y Filiberto Romo</i> | |
| El tiempo, el espacio y el arte efímero del <i>Paracaidista urbano</i> | 109 |
| <i>Raymundo Casanova, José Luis Chong</i> <i>y Roberto Quiroz</i> | |

INTRODUCCIÓN

Rafael Luna Rosales

El siglo XX ha presenciado la ruptura de los últimos pilares en que se había sustentado nuestra noción de realidad: la concepción del tiempo y el espacio. Antes, el ego de Occidente ya había sufrido algunos golpes, provenientes de la ciencia: Copérnico nos quitó la idea de que éramos el centro del Universo cuando descubrió que la Tierra era una pelota que flotaba alrededor del sol. Darwin nos aclaró que no somos las criaturas preferidas de la creación, sino sólo una clase muy evolucionada de primates; y Freud nos demostró que no somos como creemos ser y ni siquiera somos dueños de nuestros pensamientos.

A estas revoluciones intelectuales se agregó la nueva imagen del universo que tejieron Albert Einstein y Stephen Hawking. La Relatividad General ha transformado la forma en que pensamos sobre el universo. Es una teoría no sólo sobre la curvatura del espacio, sino también sobre la curvatura del tiempo. En 1905, Einstein había comprendido que el espacio y el tiempo están íntimamente conectados el uno con el otro. Así, uno puede pensar sobre el espacio y el tiempo en forma conjunta, como una entidad tetradimensional llamada espacio-tiempo. Cada punto del espacio-tiempo está determinado por cuatro números que especifican su posición en el espacio y en el tiempo. Esto significaba que estos conceptos están indisolublemente ligados el uno con el otro.

Si a ello le sumamos la ruptura ontológica y epistemológica que significó eso que los filósofos llamaron condición postmoderna; la cual entre otras cosas centra su atención en la manera en que los seres humanos leemos la realidad cuando la relatamos con estructuras lingüísticas, entenderemos entonces la necesidad de replantearnos el problema del tiempo y el espacio dentro del quehacer del historiador. Este replanteamiento pasa por algunas precisiones.

Los seres humanos normalmente nos movemos en dos dimensiones: tiempo y espacio, las cuales percibimos a través del sistema de medición creado por el mismo hombre, pero pronto se hizo necesaria una mínima conceptualización; dice Harvey: “Tiempo y espacio son dos categorías básicas de la existencia humana, pero rara vez se discuten”. Este proceso de conceptualizar espacio y tiempo dio como resultado su separación; fueron simplificados para su comprensión.

Algunos pensadores a lo largo de la historia han problematizado estos conceptos. Aristóteles consideraba el espacio absoluto, en función del orden total; mientras que Newton, después de descubrir la Ley de la Gravedad, llega a la conclusión de que el espacio no es absoluto; mientras que para Berkeley “el tiempo y el espacio son sólo una ilusión”, a diferencia de los filósofos anteriores para quienes tiempo y espacio son elementos separados e independientes.

Leibniz, en el siglo XVII, cuestionó esta posición absolutista de tiempo y espacio; decía que si tuvieran esta categoría “no habría ninguna diferencia interna entre dos mundos creados en diferentes lugares o tiempos”; los consideraba “idealidades” y afirmaba: “con independencia de las cosas, los lugares y los instantes no son nada. Por fuera del universo material no hay espacio, ni tiempo reales”.

Finalmente, Kant, en el siglo XVIII, heredero de la Geometría euclidiana, define al espacio como: “un orden de existencia de las cosas que se manifiesta en su simultaneísmo”; mientras que el tiempo es “el orden sucesivo de lo que acontece”. Lo que destaca de este autor es precisamente que todo está definido través del “orden” de las cosas; es decir, como algo regido y controlado de antemano, y que no se debe romper. Para Kant, el espacio y el tiempo eran “dimensiones” utilizadas por el ser humano para comprender su realidad, su entorno, como algo donde el hombre refleja su transcurrir; lo único absoluto era Dios.

El concepto tiempo siempre ha estado privilegiado por las ciencias sociales, mientras que el concepto espacio lo ha estado por las naturales, que en muchos casos sólo lo han visto como el gran contenedor inamovible y ajeno a lo que ahí sucede. Desde el siglo XIX, ya se tenía una concepción de un tiempo dialéctico, es decir cambiante y vivo, principalmente sustentada por los miembros de la corriente de la Teoría Social (Marx, Smith y Weber, entre otros), pero quienes mantuvieron esa visión de un espacio “muerto”, esto es, inmóvil.

No es sino hasta que Einstein, desde la física; y Poincaré, desde las matemáticas, cuestionan esta percepción y los conceptos son nuevamente defi-

nidos, a partir de la conformación de la Teoría de la Relatividad, donde no son absolutos, ni independientes, sino que generan una nueva visión el espacio/tiempo, pues son medidos en función de la relación entre los fenómenos (objetos) y sus movimientos que ahí existan. Dentro de esta conceptualización encontramos que el espacio deja de ser un continente para convertirse en espacio “contingente”, donde todo lo que suceda en él le afectará en mayor o en menor grado; es decir, se transforma y su situación actual es resultado de procesos verificados en él.

Esta nueva concepción de la dualidad tiempo-espacio ha proporcionado a los científicos sociales —y a los historiadores en particular— nuevas coordenadas para el análisis y la construcción del relato histórico. Así, Wallerstein ha categorizado cinco clases de “TiempoEspacio” utilizadas en el mundo moderno: geopolítico episódico, cíclico ideológico, estructural, eterno y transformacional. Según este autor, estas categorías también nos permiten hacer una revisión epistemológica crítica de las ciencias sociales, por la cual se concretan en seis básicas: historia, economía, ciencias políticas, sociología antropología y estudios orientales.

Con esta moderna concepción del tiempo y el espacio, los autores de los ensayos que componen este volumen se han propuesto un ejercicio epistemológico en el que han analizado algunas obras artísticas a partir de cómo problematizan y resuelven el tiempo y el espacio. La elección de obras artísticas como objeto de estas reflexiones se debe, en principio, a la libertad con que la estética se permite la experimentación y transgresión de sus propios horizontes semánticos. Sólo de esta manera es posible llevar hasta sus últimas consecuencias la reflexión hermenéutica a partir del horizonte tiempo-espacio.

Así, esta compilación abre con una interesante reflexión acerca de cómo algunas escuelas historiográficas han ubicado la dualidad espacio-tiempo y la manera en que sería resuelta desde la historia de las mentalidades. A continuación vienen los trabajos de interpretación espacio-temporal sobre obras literarias: *Ciudades invisibles*, de Italo Calvino; *La caverna*, de José Saramago; *El espía del aire*, de Ignacio Solares; y las novelas que forman el ciclo “Los estragos del tiempo”, de Miguel Delibes. Después vienen los ensayos que versan sobre algunas obras cinematográficas: *Antes de la lluvia*, de Milcho Manchevsky; *Las horas*, de Stephen Daldry; *Matrix*, de Andy Wachovsky; y *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu. Luego la pintura, con el análisis del óleo *36-34 Pink Ozone 2*, de Antonio Luquín; y finalmente una reflexión sobre

el *performance* (efímero género artístico) *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, de Héctor Zamora.

Ricoeur dijo alguna vez que los relatos de la historia y de la ficción son interdependientes; es decir, podemos conocer aspectos de la realidad si nos acercamos a la ficción, así como entender los diversos elementos de la obra de arte si conocemos el contexto histórico que la creó; este libro da muchas pruebas de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Gardner Howard (1994) *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*. México: FCE.
- Harvey, David (1998) *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía, Buenos Aires: Amorrortu.
- Hawking, Stephen (1992) *Historia del Tiempo. Del Big Bang a los Agujeros Negros*. Barcelona: Planeta Agostini.
- (2007) “El Espacio y el Tiempo se Curvan”, trad.: Miguel Artime, Heber Rizzo, Sergio Alonso, en: <http://ciencia.astroseti.org/hawking/warp.php> (29 de mayo).
- Kant, Immanuel (1993) *Primeros Principios Metafísicos de la Ciencia de la Naturaleza*, México: UNAM.
- Macías Huerta, Ma. del Carmen (2003) “Espacio y tiempo: dos conceptualizaciones sociales”, en: *Sincronía, verano*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/macias03.htm> (29 de mayo de 2007).
- Wallerstein, Immanuel (1998) “El tiempo del espacio y el espacio del tiempo: el futuro de la ciencia social” trad.: Norma Ortega Sarabia, en: *Geografía política*, vol. 17, núm. 1 pp. 71-82, enero.

TIEMPO Y ESPACIO: MENTALIDADES

María de Nuria Galí Flores

TIEMPO Y ESPACIO

Estos dos conceptos han sido siempre motivo de preocupación, o mejor dicho de reflexión, para los historiadores. El tiempo, como decía Norbert Elías en su ensayo *Sobre el tiempo*, aparece como una entidad física, independiente, del hombre y de las cosas. “El tiempo es invisible, pero es independiente del hombre que lo mide”.¹ El tiempo siempre ha existido incluso antes de que el hombre lo empezara a medir y, conforme la civilización fue avanzando, la medición se fue haciendo más precisa, más exacta, así como su registro histórico y la reflexión acerca de éste en la historia. Pero el tiempo también ocurre en un espacio y éste también ha sido el centro de muchas reflexiones y sus dimensiones han ido también más allá de la geografía. El espacio, que puede estar delimitado por líneas tan diversas, como las fronteras territoriales, como “la línea” del clima, la línea de las actividades económicas, la de la etnología, la de las costumbres e incluso la de la ideología. En este sentido, podemos encontrar estos dos conceptos separados o juntos, pero en la historia es difícil trabajarlos como el primer caso; de hecho. Immanuel Wallerstein, en su ensayo “El tiempo del espacio y el espacio del tiempo: el futuro de la ciencia social”, propone verlos como una sola cosa: TiempoEspacio. En el texto los encuentras como una sola palabra, compartiendo una identidad, vistos por él como esenciales para las ciencias sociales, para que éstas puedan establecer sus parámetros de estudio y puedan dar una dimensión y una ubicación a su investigación.

Norbert, 1997.

Ahora bien, entendamos este enfoque como algo visto desde el estudio de las ciencias sociales, que nos muestra que existen y que nosotros estamos en ellos sin poderlos afectar del todo; quizá los podemos medir, delimitar, nombrar, pero en el caso del tiempo, éste es y pasa sin que nosotros lo podamos controlar y en el caso del espacio existe, quizás le podamos hacer algunos cambios para adaptarnos, como nos describe Braudel en su libro del Mediterráneo, cuando el hombre conquista la planicie para cultivar, drenando el agua, disminuyendo así la malaria y utilizando el agua para el riego de los cultivos; “la historia del hombre en sus relaciones con el medio que le rodea; historia lenta en fluir y en transformarse”.²

Esta obra presenta al hombre como parte de este proceso de larga duración, pero el espacio sigue siendo el mismo, el llamado Mediterráneo. Quién mejor que Braudel para hablar de tiempo y espacio, para definirlos y describir su transformación en manos del hombre y del tiempo. Fue también él quien dio la importancia debida al tiempo en la historia, proponiendo el estudio de esta ciencia social en tres dimensiones temporales: la larga duración, el tiempo medio o no tan largo, pero sí lento, y el tiempo corto. Gracias a este trabajo de descomposición, la historia puede ser estudiada desde estas tres diferentes perspectivas del tiempo, desde estas tres maneras diferentes de medirlo, porque de acuerdo con esta propuesta la vida transcurre en diferentes ritmos y los procesos largos no se frenan por eventos cortos, sino que siguen ocurriendo de manera simultánea. Wallerstein mismo, siguiendo la idea de Braudel, habla del concepto TiempoEspacio, como el que ocurre de varias formas espaciales y temporales como: el geopolítico, el cíclico ideológico, el estructural, el eterno y el transformacional. “Lo que interesa de estas cinco variedades de TiempoEspacio es que cada una nos presenta un nivel de análisis totalmente diferente y con distintas definiciones de tiempo y espacio”.³ Cada uno de estos tiempos parte de un espacio en donde la política, la cultura, la economía, las ideologías y los acontecimientos naturales se desarrollan y se estudian.

Finalmente estas propuestas son una forma de medir el tiempo y de delimitar el espacio, pero representan la manera en la que el hombre convive con estos conceptos y los estudia. En este caso, son formas en las que las ciencias sociales se enfrentan, analizan, dimensionan y miden el paso del hombre a lo largo de la historia.

² Braudel, *s/d*: 17.

³ Wallerstein, 1998: 4.

LOS ANNALES

Para poder hablar de mentalidades, es importante primero hablar de los Annales, que fueron vistos como una corriente historiográfica francesa que encontró su espacio de expresión en la publicación de una revista con el mismo nombre y que formalmente tuvo sus inicios en el año de 1918, siendo sus fundadores Marc Bloch y Lucien Febvre.

Surge como repuesta contraria a la forma rígida de estudio de los hechos históricos del Positivismo, corriente que surge al final del siglo XIX y que proponía como objeto de estudio de la historia solamente al pasado escrito, es decir, el pasado registrado en textos, el de los grandes hechos históricos; con el único fin de lograr la objetividad absoluta. Como resultado se obtuvo la recreación de una historia narrativa, descriptiva, ya terminada, aislada, acartonada y sin espacios abiertos para recibir aportaciones de otras ciencias sociales.

En contraposición, los Annales pusieron al hombre en la historia como centro de estudio, como el objeto mismo de ésta; ampliaron la visión de la misma a los hechos sociales, económicos y culturales, creando también una nueva noción del tiempo. Tomaron herramientas de otras ciencias sociales, se presentaron como una ciencia en construcción, que problematizaba y analizaba todo tipo de fuentes. Los fundadores de la corriente consideraban al tiempo y al espacio como dos conceptos distintos, pero necesarios para hacer una investigación histórica. “El Espacio es la primera coordenada, la segunda, el Tiempo... En definitiva, hablar de Espacio es hablar de geografía. Y hablar de Tiempo es hablar de la historia”.⁴

La propuesta de los Annales se fue transformando con el tiempo, pasó por varias etapas y momentos, en donde hubo consensos en la forma de pensar, transición y en donde de nuevo se volvió a una estabilidad o a una unidad de pensamiento. La primera etapa está representada por sus fundadores y llega hasta el año de 1941, que es cuando se separan Bloch y Febvre; podemos hablar aquí del inicio de una etapa de transición representada por Febvre y hasta 1956, cuando los Annales braudelianos toman la estafeta, hasta el año de 1968 cuando surgen dos tipos de corrientes dentro de los Annales, la marxista-annalista y la de la historia de las mentalidades y la antropología histórica hasta 1989. Una cuarta etapa inicia a partir de la caída del muro de Berlín y al parecer todavía no termina.

⁴ Febvre, 1982: 64-65.

Hasta este punto ya hemos hablado un poco sobre el tiempo, el espacio y los Annales, como lo había propuesto en un principio, un poco con la idea de comprender la esencia de estos elementos por separado para poderlos después combinar con el tema central de este ensayo: las mentalidades, el tiempo y el espacio.

MENTALIDADES, TIEMPO Y ESPACIO

Voy a responder ahora las siguientes preguntas: ¿en qué consiste la corriente histórica de las mentalidades? y ¿cómo considera esta corriente en su estudio al tiempo y al espacio? Para dar cierta lógica a esta reflexión, iniciaré respondiendo la primera pregunta; pero para hacer esto quisiera confesar que desde hace algunos años surgió mi curiosidad por la corriente historiográfica de las Mentalidades; y es justamente en un texto de Montserrat Galí, *Historias de Bello Sexo. La introducción del Romanticismo en México*, en donde la autora utiliza la metodología de esta corriente, para analizar la introducción del Romanticismo en la sociedad mexicana que vivió en la primera parte del siglo XIX. Después de este primer acercamiento no volví, a lo largo de toda la carrera de Historia, a tener un contacto claro con dicha corriente; no parece tener mucha aceptación en la investigación histórica y me parece que es por dos razones, la primera porque aquéllos que la conocen creen que hay mejores alternativas de investigación y la consideran un método muy ambiguo; y la segunda, por desconocimiento.

En el caso de este ensayo, para conocer mejor esta corriente, busqué información en relación con las mentalidades y encontré primero que surgen de los Annales franceses a partir de 1968, año que se destaca por las protestas sociales que surgieron en diferentes partes del mundo y que finalmente terminaron por provocar cambios sociales importantes, sobre todo en las estructuras familiares y educativas. La historiografía al parecer también se vio contagiada y es en este momento que surge la necesidad de investigar nuevos temas alrededor de la historia de la vida privada y de la vida cotidiana del hombre. Bien lo menciona Carlos Aguirre Rojas: “Una verdadera explosión de temas culturales nuevos, acompañada de una paralela multiplicación de enfoques y perspectivas para su tratamiento, que caracterizó también sin duda a la historiografía de la corriente de los Annales del periodo 1968-1989”.⁵

⁵ Aguirre Rojas, 2005: 121.

La historia de las mentalidades se concentra en el estudio de actitudes mentales, de visiones colectivas de las cosas, de la cultura, de los sentimientos y creencias de una sociedad o de una época determinada. Su objeto de estudio, según Sergio Ortega, “es un trinomio: la representación mental del mundo, el comportamiento práctico de las personas y la relación entre estos dos elementos”.⁶ Esta metodología busca saber si las representaciones mentales alientan el comportamiento de un determinado grupo social. Esta corriente también se preocupa por el espacio y el tiempo; de acuerdo con lo que he podido definir, los espacios son múltiples; ya no son sólo físicos o geográficos, como lo veíamos con Braudel, los espacios son también mentales, ideológicos, culturales, sentimentales; son los espacios del hombre común y corriente, de su vida: su casa, su familia, su vida sexual, su religión, sus sentimientos. Por su parte el tiempo, debe de ser largo; Ortega sugiere la larga duración al hacer un análisis serial del comportamiento y de la representación mental para después compararlos y hacer un trabajo representativo.

En la obra *Historia de la vida privada*, de Philippe Ariès y George Duby, se puede observar cómo trabaja la historia de las mentalidades el tiempo y el espacio. Es un trabajo ambicioso dividido en cinco volúmenes; cada uno es un tiempo, primero el del Imperio Romano, seguido por el tiempo de la Edad Media, el tiempo del Renacimiento y la Ilustración, el tiempo de la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial y el tiempo de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Cada tomo es un tiempo diferente de larga duración y toda la obra completa es la historia de la vida privada, un proceso de larga duración. En cuanto al espacio, físicamente estamos hablando de Europa occidental y se centra más en Italia, Francia e Inglaterra. Pero todavía se delimita más este espacio, al que los autores denominan privado, familiar, doméstico.

Todos los aspectos que estos autores van a tocar cambian, permanecen, desaparecen; todos se transforman a lo largo del tiempo, en los mismos espacios físicos, pero al mismo tiempo en diferentes espacios mentales. “En cada etapa, persisten algunos que provienen de un pasado lejano... Mientras que otros... están destinados a seguir evolucionando, o bien desarrollándose, o bien abortando o modificándose hasta el extremo de volverse irreconocibles”.⁷

Una de las razones por las que la corriente de las mentalidades no ha sido comprendida, o más bien no ha sido claramente identificada, es por su

⁶ Ávila, 2001:18

⁷ Ariès, 1991:13.

definición misma. Nos dice Aguirre Rojas que hay una falta de claridad y una ambigüedad en esta tercera corriente de los Annales; uno de sus problemas radica en su distanciamiento de la primera y de la segunda generación, “para volcarse ahora a estudios más locales, a temas más acotados, a obras mucho menos ambiciosas y más monográficas... hacia una especie de confeso ‘eclecticismo’ ideológico y metodológico, acepta ecuménicamente cualquier posición epistemológica, teórica e historiográfica, siempre y cuando confluya hacia ese tratamiento de la problemática común articuladora que son dichas ‘mentalidades’.”⁸ Con estas palabras he comprendido de alguna manera el porqué de su desconocimiento o de la falta de confianza en su metodología; no parece haber claridad ni unidad de pensamiento; además, Aguirre argumenta que entre sus problemas está su distanciamiento de la historia económica y social, lo que también la lleva a distanciarse del marxismo; no va a tener una línea directriz, sino múltiples. “Historia de múltiples rostros y de muy diversas entradas cuyo único denominado común será el de confluir en el espacio temático del análisis y la descripción de lo mental y lo antropológico”.⁹ En pocas palabras la posición de Carlos Aguirre ante esta corriente está representada en tres críticas específicas:

1. Es poco definida y precisa, así como ambigua.
2. Falta de sistematización y mayor rigor.
3. Pretendido carácter “transclasista” o universal.

Sergio Ortega, por otro lado, plantea la forma de ver la historia de las mentalidades de manera diferente; sus bases teóricas provienen de Louis Althusser, quien influyó mucho en Michel Foucault, considerado estructuralista y con mucha influencia marxista, así como y Antonio Gramsci, quien también trabajó conceptos marxistas como el de estructura y superestructura. Su modelo o metodología a utilizar es la de Max Weber a quien considera un antecesor de las mentalidades.

En definitiva son dos enfoques diferentes, el segundo no estaría muy de acuerdo con el primero en cuanto al distanciamiento de la historia de las mentalidades con la historia económica y social; y por los autores que menciona Ortega, menos estaría de acuerdo en que hay un distanciamiento con el marxismo como lo menciona Aguirre.

⁸ Aguirre Rojas, *op. cit.*: 127.

⁹ *Ibidem.*: 129.

REFLEXIONES FINALES

Según hemos podido observar en este ensayo, la corriente de las mentalidades es historia, es una forma de escribirla, y la historia no puede ser sin definir el tiempo y el espacio; es decir, una investigación histórica necesita por fuerza definir estos conceptos para orientarse, para saber qué rumbo seguir, para delimitar la búsqueda de información, el hasta dónde llegar y el cuándo terminar.

Durante la elaboración de este trabajo me preguntaba si era posible utilizar mentalidades como metodología de investigación; ésta fue otra de mis inquietudes para hacer el trabajo; a manera de conclusión mi respuesta sería afirmativa, lo que no significa limitativa. La corriente historiográfica de las mentalidades puede ir acompañada de otras formas de hacer historia, en parte por los problemas de los que nos hablaba Carlos Aguirre Rojas, quien por su análisis sobre la corriente, me da la idea de que ésta es un reflejo de nuestro tiempo y de nuestro espacio, en donde no parece haber una ideología o unidad de pensamiento definida; muchas viejas estructuras están caducando y más bien éste parece un momento de transición, de cambios y de pensamientos indefinidos que también están afectando el trabajo historiográfico.

Creo que las preguntas planteadas en el inicio de este ensayo fueron contestadas ampliamente; a cada concepto se le dio su espacio y si bien no tomamos todas las voces que hablan de ellos, sí creo haber escuchado aquéllas que nos ayudaron la búsqueda de respuestas. Es claro que en la historia nada es suficiente y todo no significa terminado; los autores y las fuentes consultadas son representativas y de muy variadas tendencias. Falta hablar más ampliamente de mentalidades, de su propuesta metodológica y teórica, de la misma manera en que los grandes pensadores han reflexionado sobre el tiempo y el espacio; por eso mismo este trabajo no está terminado, no contiene toda la información necesaria y siempre va a ser falta algún dato, alguna opinión o alguna fuente.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE ROJAS C. ANTONIO (2005) *La "Escuela" de los Annales Ayer, Hoy, Mañana*. México: Contrahistorias. La otra mirada de Clío.

- ARIÈS PHILIPPE y DUBY GEORGES (1991) *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.
- ÁVILA, VIRGINIA (2001) *Palabra de Historiador, Charlas y Conferencias*. México: UNAM.
- BRAUDEL, FERNAND (s/d) *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México: FCE.
- FEBVRE, LUCIEN (1982) *Combates por la historia*. México: Ariel.
- NORBERT, ELÍAS (1997) *Sobre el tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (1998) "El tiempo del espacio y el espacio del tiempo: el futuro de la ciencia social (traducción: Norma Ortega Sarabia), en: *Geografía política*, vol. 17, núm. 1, pp. 71-82, enero.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN *CIUDADES INVISIBLES*, DE ITALO CALVINO

Marco Fabrizio Ramírez Padilla

“El tiempo existe para que las cosas no sucedan simultáneamente,
el espacio existe para que no me sucedan todas a mí”

JORGE LUIS BORGES

INTRODUCCION

Este trabajo tiene como finalidad inscribir una obra literaria, *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, en las coordenadas espacio y tiempo. Al hablar de espacio y tiempo estamos realizando un ejercicio universal, ya que espacio y tiempo abarcan casi todo; debido a la magnitud que esta tarea representa, es que nos limitaremos únicamente a revisar dos aspectos destacados de la obra de Italo Calvino, que al mismo tiempo son ingredientes principales de la genialidad y singularidad de su trabajo: el primero es la creación del espacio a partir del lenguaje; y el segundo es el efecto del tiempo en los espacios, con especial énfasis en las ciudades.

Es primordial para la realización de este trabajo establecer una idea de espacio y tiempo, y del resultado de su interacción, que no es otra cosa que el universo. ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿Quiénes somos? Son preguntas fundamentales; anteriormente se interrogaba a los dioses, a los sacerdotes, a los sabios. Hoy interrogamos a los científicos. Cada ciencia persigue, a su manera, la búsqueda de los orígenes: los astrofísicos buscan el origen del universo, los biólogos el origen de la vida, los paleontólogos el origen del hombre. Desde hace algunos años comprendemos que estos esfuerzos son eslabones de una misma cadena: hay una sola historia del mundo, una

continuidad que une la primera partícula con el átomo, la estrella, los seres vivos y los hombres; una evolución que sigue un camino de complejidad creciente. Venimos de los primates y de las bacterias, pero también de los astros y de las galaxias. Nuestras ideas, nuestros sueños, nuestros conflictos, el asombro y placer que nos provoca mirar un cielo estrellado, son procesados en nuestro cerebro por el material que alguna vez salió de una de esas estrellas. Ésta es la idea fundamental de nuestro tiempo.

Para científicos, filósofos, historiadores y teólogos la idea que tienen del tiempo y el espacio repercute en nuestra sociedad de manera indeleble; pero es sin lugar a dudas la concepción del universo basada en teorías científicas la que tiene mayor peso y ayuda a construir la imagen general que como sociedad tendremos de espacio, tiempo y, por consecuencia, del universo

ESPACIO, TIEMPO, UNIVERSO

En 1977 el astrofísico inglés Stephen Hawking le apostó a su colega John Preskill, una enciclopedia de beisbol si lograba demostrar que su llamada paradoja de la información de los hoyos negros era errónea. Este tema, en apariencia intrascendente, tiene en realidad enormes implicaciones filosóficas. En su “teoría de la radiación”, publicada en 1975 y considerada su obra maestra, Hawking argumenta que los hoyos negros se tragan toda la información que hay alrededor de su centro de gravedad. Esta hipótesis entró en conflicto con las leyes de la física cuántica, que consideran que la materia se transforma, pero nunca desaparece. Lo más perturbador de sus conclusiones, empero, es que el hombre nunca llegaría a conocer el pasado ni a predecir el futuro del universo. A esta conclusión de Hawking se denominó “la paradoja de la información de los hoyos negros”. Hawking se mantuvo en lo dicho durante treinta años, pero en el último congreso internacional de gravitación, celebrado en Dublín en julio del 2004, anunció ante más de 800 astrofísicos de 50 países que no existe tal paradoja; y de paso reconoció haber perdido la apuesta que hizo.¹

Mientras la comunidad de astrofísicos tomó la noticia con cautela y optimismo, los círculos de estudio de ciencia-ficción, que buscan explotar al máximo los misterios del universo, se sintieron decepcionados. Durante

¹ *The New York Time Magazine Observer*. Año 1, número 4, pp. 53-54.

años las investigaciones de Hawking sobre hoyos negros fueron una fuente de inspiración para este género; y la idea de que éstos interconectaban a universos paralelos y permitían viajar en el tiempo, a través de puentes en forma de gusano fue más que atractiva.

“Lamento decepcionar a los fans de ciencia ficción, pero si saltas a un hoyo negro, tu masa regresará a nuestro universo aunque sea en forma muy enredada”, dijo Hawking durante el congreso de gravitación. Esta rectificación de Hawking también resulta alentadora porque puede ser el principio de la reconciliación entre las dos principales teorías sobre el origen del universo, la del *Big Bang*² y la de las supercuerdas.³

En este nuevo siglo toma fuerza la teoría denominada de las supercuerdas y las membranas, construida para superar errores y distorsiones matemáticas de las consideraciones einstenianas de infinito y tiempo en el nivel cuántico o supragaláctico, que complican la estructuración de una superteoría del todo para explicar todos los fenómenos del universo conocido. La sociedad comenzará a pensar el universo sobre los términos de estos últimos descubrimientos. Sin embargo debemos aceptar que los científicos son mucho más soñadores de lo que eran antaño. Después de que durante siglos definieron a la ciencia como una actividad rigurosa, hoy reconocen que las fronteras entre lo que puede ser conocido científicamente y el resto son mucho menos claras que hace cien años. La ciencia, que ha hecho inmensos descubrimientos en este siglo, también ha perdido su arrogancia, reconoce sus zonas de silencio y calla ante ellas

El mundo está abierto. Cada individuo lo reinventa en función de la lectura que hace de él. Aunque no hay muchas lecturas debido a que los guardianes de

² La teoría del *Big Bang* postula que hace 15 mil millones años explotó el universo desde el punto en que estaba comprimido. Esa explosión daría origen a todos los cuerpos y fenómenos celestes, tras una compleja evolución termoquímica del cosmos a través del tiempo. Se le ha recriminado a esta teoría no haya incluido ciertos fenómenos verificados en la escala cuántica, sobre todo porque en los primeros estadios del universo, se habrían definido su estructura y su organización a esa escala; también porque existen evidencias de que la uniformidad en el comportamiento de las partículas y su idéntica relación en los puntos más distantes del universo sugieren condiciones uniformes y homogéneas del proceso de inflación en las fases iniciales (Tegmark, 2003: 41-51).

³ A finales de los años sesenta, Gabrielle Veneziano consideró a las partículas elementales no como puntos suspendidos en el espacio, sino como oscilaciones de objetos de naturaleza unidimensional (cuerdas), cuya vibración en concierto con la miríada de cuerdas y sus múltiples vibraciones genera un universo no en cuatro dimensiones sino en 11. El universo es una suerte de tela o malla que en función de las 11 madejas (dimensiones) que conforman su textura, constituye el ámbito en el que son posibles desde las pulsaciones energéticas subatómicas, hasta los cuasares, galaxias y supernovas (Veneziano, 2004: 30-39).

la ideología y la memoria son los medios. Las nuevas tecnologías no parecen sumarse a un proyecto coherente. Observamos la degradación urbana y del medio ambiente. Las grandes ideologías caen y nos dejan un mundo peligrosamente unipolar, que se transforma a una velocidad vertiginosa, lo cual nos dificulta adaptarnos a los cambios

Han surgido algunas ideas que nos facilitan la comprensión de estas nuevas teorías, que nos ayudan a adaptarnos a esta realidad; la más importante es la idea de la emergencia, que postula “el todo es más que la suma de sus partes”. La idea de emergencia cuestiona nuestros métodos analíticos; trata de la comprensión de fenómenos complejos que se resisten a los métodos tradicionales de análisis. Se trata de reorganizar las relaciones entre entidades en el seno de unas estructuras cada vez más complejas.⁴ En el tratamiento de los problemas socioeconómicos, en los problemas del medio ambiente y en los modelos de desarrollo duradero, hay fenómenos que se encuentran en la frontera entre las ciencias naturales y las sociales.⁵

Algunos teóricos de la postmodernidad o sobremodernidad han realizado portentosos esfuerzos para lograr la construcción de un andamiaje teórico acorde con las nuevas ideas de universo y las implicaciones que conllevan para nuestra sociedad; algunos de los más importantes son Gilles Deleuze, Michel Foucault y Marc Auge, de cuyas teorías nos serviremos para analizar la obra en cuestión

LAS CIUDADES INVISIBLES

Italo Calvino nació en Santiago de Cuba en 1923 y falleció en Siena en 1985; su madre fue botánica y su padre, agrónomo. De regreso a Italia e iniciada la Segunda Guerra Mundial, participó clandestinamente en la Resistencia. Tras la liberación siguió militando en el Partido Comunista, del que más tarde fue alejándose siempre más. En 1945 publicó sus primeros cuentos. Es el escritor italiano de la imaginación. En su obra, cabe destacar *El Barón Rampante*, *El vizconde demediado* y *El caballero inexistente*, trilogía de seres fabulados en una realidad que los asfixia y los empuja a la diferencia; por supuesto debemos mencionar la exquisita obra *Bajo el sol jaguar* y *Las seis propuestas para el próximo milenio*.

⁴ Antaki, 2001: 78-79.

⁵ *Ibidem*.

Ciudades invisibles es una de las obras más difundidas de Italo Calvino; se trata de una serie de relatos de viaje por el lejano Oriente, que el mercader veneciano Marco Polo narra a Kublai Kan, emperador de los tártaros.⁶ Es una serie de dibujos de ciudades creadas y nombradas con un acierto absoluto; y lo único que pretende el lector, pasadas unas hojas, es seguir descubriendo nuevos lugares para perderse en su próxima huida, o bien para soñar una y otra vez. Es un libro bastante extraño, poco clasificable al menos. Se lee como una novela, como una receta mágica, pero también como un ensayo y un largo poema. Hay una historia que sirve de nido, el diálogo-encuentro entre el mercader, el emperador y la descripción de cincuenta y cinco ciudades. Las ciudades que el viajero describe al lacónico emperador reciben nombre de mujeres. Eutropia o Octavia o Zenobia son arquitecturas imposibles y, por la misma razón, veraces.

Calvino ha sido uno de los primeros en comprender que el metalenguaje es sólo uno de los niveles del lenguaje y corresponde al momento en que el éste reflexiona sobre sí mismo. Toma como modelo los trabajos de los semióticos rusos y en general de los formalistas que proponen un lenguaje sometido a examen. Ha existido una larga discusión referente a la clasificación de Calvino como escritor; si se trata de un escritor de vanguardia o si es postmoderno; sin embargo ha sido una discusión inútil; por un lado su obra ha sido extensa tanto en su producción como en el tiempo que le ha dedicado; por otro lado y no menos importante, es que la postmodernidad no ha sido satisfactoriamente definida. Sin embargo es detectable a lo largo de esta obra una posición cercana a la postmodernidad; además de la influencia de pensadores postmodernos, es bien conocida la influencia de Mijail Bajtin. La postmodernidad ha dejado una profunda huella en todas las áreas del conocimiento; parece incluso que la necesidad de identificar y celebrar la categoría de lo postmoderno ha sido tan fuerte como para producir por contrapartida un compromiso colectivo sobre la verdadera esencia de la modernidad.

LA CREACIÓN DEL ESPACIO A PARTIR DEL LENGUAJE

Octavio Paz escribió: “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro. El hombre es un ser que se ha creado

⁶ Históricamente Kublai, descendiente de Gengis, era emperador de los mongoles, pero Marco Polo lo llama emperador de los tártaros y así quedó en la tradición literaria.

a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra el hombre es una metáfora de sí mismo". El lenguaje, entre otras cosas, nos da la posibilidad de crear un mundo de segundo orden, un mundo simbólico compuesto de significación, que es compartida y común a todos nosotros. En este mundo simbólico son posibles cosas que no pueden existir en el mundo natural; por ejemplo negar "el manzano no ha florecido"; la negación permite crear mundos virtuales, irreales, posibles, ficticios y fantásticos.

La constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es una prueba del carácter simbolizante del habla, de su naturaleza poética el lenguaje tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas. Diariamente las palabras chocan entre sí y arrojan chispas metálicas o forman parejas fosforescentes. El cielo verbal se puebla sin cesar de astros nuevos.⁷ Debido a esto se corren algunos riesgos; uno de los más importantes son las paradojas que surgen cuando nos servimos del lenguaje para hablar del lenguaje. Habitamos en la casa del lenguaje; en ella podemos ir de una habitación a otra, pero no podemos salir de la casa.

En la reflexión, el lenguaje se vuelve autorreferencial; al eliminar la referencia de la forma y contenido del lenguaje, la forma se convierte en su propio contenido. En otras palabras el lenguaje se dice a asimismo Yo.⁸ El problema de la autorreferencia es fundamental, hay una larga tradición de cuestionamiento filosófico que trata de referirse a sí. La autorreferencia siempre causa problemas. Cuando Epiménides de Creta afirma que todos los cretenses son mentirosos, subraya el conflicto entre el discurso y su contexto. La manera más sencilla para entender esta paradoja, que provoca la autoreferencia del lenguaje es meditar un poco algunas de las oraciones autorreferenciales como por ejemplo:

Yo estoy celoso de la primera palabra de esta oración.

Yo no soy el tema de esta oración .

Yo soy el pensamiento que estás pensando.

¿Contiene esta oración cinco palabras o siete?

Cuando miras esta frase está escrita en inglés.

El lector de esta frase sólo existe mientras me lee.

Esta frase acaba de ser traducida del chino.⁹

⁷ Paz, 2003: 34.

⁸ Schwanitz, 2003: 427.

⁹ *Ibid.*: 428.

Una vez que evitamos caer en las paradojas del lenguaje, nos enfocamos por completo a su capacidad creadora. Hay ciertos lugares que no existen sino por las palabras que los evocan, la palabra crea la imagen. En literatura lo que no puede existir se puede ver; ahí radica su grandeza. Para Michel Foucault la palabra es una materia plástica, como un flujo continuo deseando que lo envuelva y lo transporte; es ahí donde encontramos un ideal de universo integrado.

Edmundo O’Gorman nos habla de uno de los ejemplos históricos más característico de esta posibilidad del lenguaje. En el prólogo de *La invención de América* queda evidenciada esta facultad, cuando nos explica que la construcción del continente se realizó utilizando como soporte principal la palabra América y posteriormente se completó agregándole un puñado de sueños. Es así que, por medio del lenguaje, Italo Calvino da vida a una serie de ciudades en su obra.

En nuestros días, el emplazamiento ha sustituido a la extensión, que a su vez había sustituido a la localización. El emplazamiento se define como las relaciones de verdad entre punto o elementos. El espacio se nos presenta en forma de relaciones de emplazamiento. No resulta raro que el lugar creado por Italo Calvino haya sido una serie de ciudades, porque es en estos lugares donde los vertiginosos cambios y los efectos de la postmodernidad se han dejado sentir con más fuerza. Italo Calvino escribe, refiriéndose al libro: “Estamos acercándonos a un momento de crisis en la vida urbana y *Las Ciudades Invisibles* son un sueño que nace del corazón.” Éstas, las ciudades del siglo XXI, se han convertido en lugares uniformes e intercambiables, con las mismas oficinas y empresas de servicios, cajeros, supermercados y cafeterías. El habitante de la ciudad moderna carece de identidad porque el espacio que lo acoge no tiene personalidad. Pero además de la falta de identidad, otro problema mucho más preocupante es su tamaño, su explosión. El autor nos dice que la crisis de la ciudad demasiado grande es la otra cara de la crisis de la naturaleza. La imagen de la megalópolis, la ciudad continua uniforme, que va cubriendo el mundo lo asusta. La ciudad no reposa en ningún plano, es poliédrica hija de millones de ojos. Según Toynbee, es un ente que no sirve, incapaz de abastecer a sus habitantes, la declara anti-autosuficiente, renuncia a la autarquía y vive con el temor permanente de su vulnerabilidad. Y pronostica: en todos los continentes las megalópolis están fusionándose para formar Ecumenópolis, un nuevo tipo de ciudad que puede ser representada por un único espécimen,

ya que Ecumenópolis, como lo proclama su nombre, abarcará la superficie terrestre del globo en una sola conurbe. La interrogante que se plantea no es si Ecumenópolis va a surgir a la vida; sino si su creadora, la humanidad, va a ser su amo o su víctima.¹⁰

Sin embargo las ciudades siguen siendo lugares donde reside parte importante de la memoria del hombre a lo largo de su historia. La ciudad es como un libro, contiene el pasado, la historia de los acontecimientos que ahí han sucedido. La ciudad es una conversación que tiende al infinito, los mensajes rebotan de emisor a receptor y de receptor a receptores y de vuelta; rebotan y se bifurcan, se colapsan y se refractan.

Existen ciertas oposiciones intocables que admitimos como hechos dados; por ejemplo la oposición entre espacio público y espacio privado, entre el espacio de familia y el espacio social, entre espacio de ocio y espacio de trabajo; en todos ellos hay una socialización. No vivimos en una especie de vacío, el espacio es una serie de relaciones, las cuales definen unos emplazamientos que son irreducibles entre sí y que no se pueden separar. Dentro de estos emplazamientos, para Foucault son de mayor importancia los que él denomina heterotopías, lugares reales (utopías reales);¹¹ la heterotopia exactamente es lo que son las Ciudades Invisibles. La materia prima para hacer poesía.

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas, nos dice Calvino; memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, también de palabras, de deseos, de recuerdos. Este libro nos habla de la concepción de la ciudad como un ente intemporal, pero sobre todo nos invita a una discusión sobre la ciudad moderna.

El autor se pregunta ¿qué es hoy la ciudad para nosotros? y se responde: “creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades”. Una muestra de la nostalgia que el autor siente por las ciudades se percibe en unas líneas de otra de sus obras, cuando al hablar de Oaxaca, la describe de esta manera: “En el quiosco del centro de la plaza tocaba una orquesta trayéndome recuerdos tranquilizadores de una Europa provinciana y familiar que yo había llegado a tiempo para vivir y para olvidar”.¹²

¹⁰ Toynbee, 1999: 236.

¹¹ Foucault, 1999b: 39.

¹² Calvino, 1998: 60-61.

Con *Las ciudades invisibles* Calvino se convierte de alguna manera en precursor de las transformaciones urbanísticas de la segunda mitad del siglo XX, anticipando de forma visionaria elementos particulares de las metrópolis contemporáneas.

EL EFECTO DEL TIEMPO EN LOS ESPACIOS

Una vez que observamos cómo el autor se sirvió del lenguaje para la creación del espacio, en este caso una serie de ciudades, procederemos a analizar el efecto del tiempo sobre estos espacios. La ciudad no sólo es el espacio físico que la conforma, ni las edificaciones, ni tampoco sus habitantes. Es todo esto y mucho más; es el total de las infinitas relaciones e interacciones que se dan entre todos los actores presentes en ella; para lograr esto nos serviremos del trabajo de Marc Auge, que analiza al lugar en contraposición con el no-lugar.

Marc Auge describe al lugar como un sitio de identidad relacional e histórico, y por oposición, un espacio que no puede definirse, ni como espacio de identidad ni relacional, ni histórico; lo definiría como un no-lugar. En este caso postula: una ciudad que careciera de identidad histórica resultaría un no-lugar, a pesar de existir en la realidad; por otro lado una ciudad con identidad histórica resultaría un lugar, aunque esta ciudad no fuera real. Pero ¿esto es posible? Creo que sí; Aztlán sería un buen ejemplo. Lo importante en este sentido es que la historicidad, es decir la antigüedad, el transcurso del tiempo procesado por el hombre, le otorga esa condición.

Auge postula la hipótesis de que “la sobremodernidad es productora de no lugares”, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no se integran a los lugares antiguos; para ello parte de algunas premisas:

- los no lugares son la medida de la época
- el lugar y el no-lugar no existen en forma pura
- la distancia entre lugares y no lugares pasa por la oposición del lugar con el espacio.

La sobremodernidad procede de tres figuras de exceso; la primera es la superabundancia de acontecimientos; la segunda sería la superabundancia espacial; y la tercera es la individualización de las referencias. El inglés básico,

como la invasión de todas lenguas por un vocabulario de audiencia universal. En la modernidad todo se mezcla, todo se unifica. En la sobremodernidad se convierte lo antiguo en un espectáculo específico; el no-lugar como contrario.¹³

Sería difícil encontrar un lugar donde estos fenómenos se encontraran más presentes que en cualquier gran ciudad del mundo. La superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias. Aquí Marc Auge coincide también en que hay ciertos lugares que no existen más que por las palabras que los evocan, la palabra crea la imagen y el tiempo les da la condición de lugar.

Ciudades Invisibles es una obra de difícil clasificación: un poema en prosa, una especie de híbrido, una rítmica, una frecuencia, unos datos musicales y unos datos significativos: la palabra en su función poética implica un discurso musical y un discurso significativo. Ciudades invisibles respiran gracias a nuestro lenguaje y laten gracias a nuestra memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTAKI IKRAM (2001) *A la vuelta del milenio*. México: Joaquín Mortiz.
- AUGE MARC (1993) *Los no lugares, espacios del anonimato una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, MICHEL (1994) *Toponimias ocho ideas del espacio*. Madrid: Fundación la Caixa.
- . (1999a) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- . (1999b) “Espacios diferentes”, en: *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales*, volumen III, Barcelona: Paidós.
- CALVINO ITALO (1998) *Bajo el sol jaguar*. México: Tusquets Editores.
- . (1999) *Las ciudades invisibles*. Madrid: Millenium.
- O’ GORMAN EDMUNDO (1984) *La invención de América*. México: FCE.
- PAZ, OCTAVIO (2003) *El arco y la lira*. México: FCE.
- TEGMARK M. (2003) “Parallel Universes”, en: *Scientific American*. Vol. 288, núm. 5. Mayo.
- TOYNBEE ARNOLD (1999) *Ciudades en marcha*. Barcelona: Altaya,
- VENEZIANO GABRIELLE (2004) “The Mit. Of the beginning of time”, en: *Scientific American*. Vol. 290, núm. 5. Mayo.
- SCHWANITZ DIETRICH (2003) *La cultura; todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus.

¹³ Auge, 1993: 85-93.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LA OBRA LA CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO

Sabino González

“Cuando nadie me pregunta qué es el tiempo,
sé lo que es; si alguien lo inquiriere, lo ignoro.”

Anónimo, citado por Norbert Elías

INTRODUCCIÓN

Es ya común hablar del debate que por años se ha dado en torno a la idea de tiempo. Lo que aparentemente percibimos como natural y obvio no es tan sencillo de definir y ha sido motivo de largas discusiones filosóficas que se sintetizan en dos grandes posturas: una, plantea que el tiempo existe como un hecho objetivo de la creación natural; por lo tanto, no se diferencia de otros objetos naturales más que por su cualidad de no ser perceptible. Otra sostiene que el tiempo es una manera de contemplar los eventos, que se basa en la peculiaridad de la conciencia humana (según los casos espíritus o razón) y que, en consecuencia, subyace como condición de toda experiencia humana.¹

En ambos casos, el tiempo se presenta como un dato natural, aunque en la primera postura, se le considera “objetivo”, existente con independencia del hombre; y en el segundo, como una representación “subjetiva” que se inserta en la naturaleza humana. Los primeros representantes tanto de una como de otra visión fueron: de la primera visión, Newton; de la segunda, Kant. Del mismo modo, el espacio también es tratado como un hecho de la

¹ Elías, 1997: 14.

naturaleza que se va conformando a través de la atribución de significados cotidianos de sentido común. “En cierta forma más complejo que el tiempo —tiene dirección, área, forma, diseño, y volumen como atributos clave, así como distancia—, lo tratamos como un atributo objetivo de las cosas que pueden medirse y, por lo tanto, acotarse”.²

Sin embargo, estas ideas de lo “objetivo” y “natural” respecto del tiempo y el espacio son insostenibles, pues éstos no son independientes de los procesos materiales. Por lo tanto, podemos establecer que, desde un punto de vista materialista, las concepciones objetivas de tiempo y espacio se han creado necesariamente a través de las prácticas y procesos materiales que sirven para reproducir la vida social. Si las prácticas materiales y los procesos de reproducción social están siempre transformándose, también se transforman las cualidades objetivas y los significados del espacio y el tiempo.³

A partir de esta idea materialista del tiempo y el espacio, me propongo analizar cómo aparecen estos dos conceptos en la obra literaria *La caverna* del Premio Nobel de Literatura 1998, José Saramago.

SÍNTESIS DE LA OBRA

Saramago aborda el proceso avasallador del capitalismo salvaje, que arrasa con todo vestigio de actividades que no le reeditúen ganancias. En particular, describe cómo el trabajo artesanal de una familia de alfareros ha dejado de ser necesario en el mundo de la producción capitalista. Así, a lo largo de la obra, los tres personajes principales, Cipriano Algor (viudo), su hija Marta, ambos alfareros, y su yerno Marcial, empleado, representan un mundo en proceso de extinción, marginal, artesanal, en una lucha por sobrevivir, frente a un mundo nuevo que crece y se multiplica, representado por un centro comercial, paradigma del posmodernismo. La descripción del paisaje, lugares y el modo de vida de ambos mundos muestra lo que cada vez nos es más ajeno: tanto las tradiciones, que para la dinámica de la acumulación capitalista son totalmente inútiles o no tienen sentido, como las formas de vida o profesiones que son arrolladas por la lógica de las nuevas necesidades creadas por la explotadora y opresora sociedad contemporánea.

² Harvey, 1998: 227.

³ *Ibid.*: 228.

Después de estar surtiendo durante varios años al centro comercial, un día la empresa informa a Cipriano Algor que ya no le comprarán sus productos de alfarería artesanal y que tiene que llevarse todo lo que existe como sobrante en el almacén, pues las vasijas, platos y demás productos de cerámica ya no interesan a los clientes. La angustia de Cipriano Algor y su desesperada lucha por tratar de que le compren algo lo llevan a crear otros productos, a sugerencia de su hija, orientados a la decoración. Su intento es vano pues, a pesar de que le admiten los nuevos productos a prueba (figurillas de personajes de barro), las leyes de la mercadotecnia no le son favorables y definitivamente sus esperanzas y su historia son sepultadas bajo la lápida del rechazo del mercado y las encuestas.

La familia se ve forzada, así, a trasladarse al “centro” de la ciudad para vivir en los modernos condominios, propiedad del centro comercial y ubicados como parte de éste en un altísimo edificio de más de 60 pisos, en un departamento asignado al yerno por un ascenso logrado en su trabajo de guardia del centro comercial. Posmodernidad y tradición se ven así conviviendo en una irresoluble contradicción, simbolizada en una construcción que, en el mayor misterio, realiza el centro comercial en uno de los sótanos. Cipriano Algor y su yerno Marcial recorren esa especie de gruta en construcción y, al estilo platónico, descubren que en ésta se encuentran las representaciones muertas de seres humanos y observan que estas imágenes no son más que la representación de ellos mismos sepultados por el progreso.

Ante la imposibilidad de adaptarse al mundo que les ofrece la modernidad, la familia decide regresar a su taller, con la renuncia de Marcial al empleo del centro, y buscar nuevos derroteros que les permitan enfrentar el avasallante avance de la modernidad deshumanizada, tratando de evadir tan trágico futuro. Cipriano Algor, con la nueva pareja que felizmente ha encontrado; su hija Marta, ahora embarazada, y el yerno Marcial deciden forjar su destino, abandonando también el de su pueblo, dejándose arrastrar por la corriente que los lleve hacia otro lugar y hacia tiempos mejores.

EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE *LA CAVERNA*

Saramago describe en varios pasajes del libro el ambiente del lugar en donde se sitúa la obra. Con la descripción del camino hacia la ciudad a donde se

dirigen Cipriano Algor y su yerno a entregar su mercancía cargada en una furgoneta, el autor nos va ubicando en el ámbito espacial.

La región es fosca, sucia, no merece que la miremos dos veces. Alguien le dio estas enormes extensiones de apariencia nada campestre el nombre técnico de Cinturón Agrícola, y también, por analogía poética, el de Cinturón Verde, aunque el único paisaje que los ojos consiguen alcanzar a ambos lados de la carretera, cubriendo sin solución de continuidad perceptible muchos millares de hectáreas, son grandes armazones de techo plano (invernaderos), rectangulares, hechos de plástico de un color neutro que el tiempo y las polvaredas, poco a poco, fueron desviando hacia el gris y el pardo... Dejaron atrás el Cinturón Agrícola, la carretera, ahora más sucia, atraviesa el Cinturón Industrial cortando por entre instalaciones fabriles de todos los tamaños, actividades y hechuras, con depósitos esféricos y cilíndricos de combustible, centrales eléctricas, redes de canalización, conductos de aire, puentes suspendidos, tubos de todos los grosores, unos rojos, otros negros, chimeneas lanzando humos tóxicos, grúas de largos brazos, laboratorios químicos, refinerías de petróleo, olores fétidos, amargos o dulzones, ruidos estridentes de brocas, zumbidos de sierras mecánicas... de vez en cuando una zona de silencio.

Después del Cinturón Industrial comienza la ciudad, en fin, no la ciudad propiamente dicha, ésta se divisa allá a lo lejos, tocada como una caricia por la primera y rosada luz del sol, lo que aquí se ve son las aglomeraciones caóticas de chabolas (viviendas) hechas de cuantos materiales, en su mayoría precarios, pudiesen ayudar a defenderse de las intemperies, sobre todo de la lluvia y del frío, a sus mal abrigados moradores... es un lugar inquietante... de vez en cuando un camión cargado de alimentos es asaltado... Entre las chabolas y los primeros edificios de la ciudad... hay un ancho espacio libre de construcciones... no tardará mucho en que los edificios de la ciudad avancen y vengán a enseñorearse del terreno.

En este pasaje de la novela, Saramago plasma la descripción de los espacios que encuentran en su cotidiano recorrido los personajes de la novela; queda plenamente establecido cómo es que la sociedad, capitalista en este caso,

transforma los lugares ininterrumpidamente. También muestra de manera clara cómo los espacios son una construcción social, en este caso, en una vertiente basada en procesos socioeconómicos y políticos que impulsan al capitalismo a producir configuraciones geográficas de desarrollo desigual. Es una especie de creación destructiva del capitalismo sobre el paisaje geográfico.

De este modo, los personajes de la novela perciben el espacio de cierta manera, según sus prácticas materiales, ya que: los individuos son vistos como agentes intencionales, comprometidos en proyectos que llevan tiempo a través del movimiento en el espacio. Las biografías individuales se pueden seguir como sendas de vida en un espacio-tiempo, que comienzan con las rutinas diarias del movimiento (de la casa a la fábrica, a los comercios, a la escuela y de regreso a casa).⁴ En términos literarios, puede decirse que:

Respecto al espacio, ya hemos señalado que las referencias temporales son muchas veces también espaciales; añadiremos que la representación del espacio en el texto está muy ligada a la de las personas por la relación que tiene la cuestión del punto de vista. La descripción de un lugar puede realizarse presentando un “plano” de la misma, y anotando relaciones espaciales no deícticas (a la izquierda de, encima de, etc.) referidas a elementos del lugar, o bien puede ser realizada como un recorrido, temporalizado y tomando como punto de referencia el actor que construye la descripción. Incluso, en el primer caso, es difícil eludir la perspectiva (lineal), es decir, la descripción desde el punto de referencia de alguien que la construye... las descripciones de objetos visibles, desde una cierta posición, de sonidos... configuran al espacio percibido desde algún observador.⁵

Así, Saramago expresa en breves párrafos el entorno que periódicamente recorren el artesano y su yerno, en un tránsito de matriz histórica, de la apacible provincia o ambiente campirano, al agitado y estruendoso ritmo de la ciudad. También describe el ambiente deprimente del pueblo que vio nacer

⁴ *Ibid.*: 236.

⁵ Lozano, 1993: 128-129.

a Cipriano Algor y su familia, y en donde aparte de resguardar tradiciones, recuerdos e ilusiones, también campean las frustraciones:

(De regreso de la ciudad) Después del Cinturón Verde el alfarero tomó una carretera secundaria, había unos restos escuálidos del bosque, unos campos mal ordenados, un riachuelo de aguas oscuras y fétidas, después aparecieron en una curva las ruinas de tres casas ya sin ventanas ni puertas, con los tejados medio caídos y los espacios interiores casi devorados por la vegetación que siempre irrumpe entre los escombros, como si allí hubiese estado, a la espera de su hora, desde que pusieron los cimientos. La población comenzaba unos cien metros más allá, era poco más que la carretera que la cruzaba por en medio, unas cuantas calles que desembocaban en ella, una plaza irregular que se ensanchaba hacia un solo lado, ahí un pozo cerrado, con su bomba de sacar agua y la rueda de hierro a la sombra de dos plátanos altos... La alfarería y la casa en que vivía con la hija y el yerno quedaban en el otro extremo de la población, adentradas en el campo.

Esta descripción presenta un escenario en el cual sabemos que ocurre algo, de la misma forma que sirve para definir la situación real del personaje principal.⁶

Así, Saramago ubica a los personajes en el espacio “experimentado”, es decir, aquél que es conformado por las prácticas materiales espaciales, es decir, en donde se da la apropiación y los usos del espacio; como por ejemplo, los usos de la tierra, ambientes construidos, espacios de convivencia social, redes de convivencia social y ayuda mutua. Por otra parte, notamos también que la producción del espacio se da por la organización territorial de infraestructuras sociales y físicas (transportes y comunicaciones, renovación urbana).⁷

Por contraste, aparece también la descripción del espacio construido en un modelo de mundo posmoderno como apología del capital, esa tierra prometida que ilusiona y atrae a muchos, pero no en el caso de Cipriano Algor y de su hija, pues ellos han tenido que trasladarse al centro de la ciudad para vivir en los modernos condominios que el centro comercial ha construido como parte del mismo centro. Esa mudanza no ha sido voluntaria ni por

⁶ Zubiaurre, 2000: 47.

⁷ Harvey, *op.cit.*: 244-245.

gusto, sino por necesidad ante la debacle de su profesión artesanal y porque el yerno de Cipriano Algor ha sido beneficiado con un departamento:

¿En qué piso está el apartamento? (preguntó Marta), en el treinta y cuatro, todavía hay catorce pisos encima del nuestro... esas ventanas no se pueden abrir, por qué, por el aire acondicionado... la parte del ascensor que miraba al interior (del centro) era acristalada, el ascensor iba atravesando los pisos, mostrando sucesivamente las plantas, las galerías, las tiendas, las escalinatas monumentales, las escaleras mecánicas, los puntos de encuentro, los cafés, los restaurantes, las terrazas con mesas y sillas, los cines y teatros, las discotecas, unas pantallas enormes de televisión, infinitas decoraciones, los juegos electrónicos, los globos, los surtidores y otros efectos de agua, las plataformas, los jardines colgantes, los carteles, las banderolas, los paneles electrónicos, los maniqués, los probadores, una fachada de iglesia, la entrada a la playa, un bingo, un casino, un campo de tenis, un gimnasio, una montaña rusa, un zoológico, una pista de coches eléctricos, un ciclorama, una cascada, todo a la espera, todo en silencio, y más tiendas, y más galerías, y más maniqués, y más jardines colgantes, y cosas de las que probablemente nadie conoce los nombres, como una ascensión al paraíso.

Impresionante visión de un mundo posmoderno que desgraciadamente nos comienza a invadir; espacios construidos por la fuerza del capitalismo que avanza incontenible destruyendo los lugares, paisajes y espacios previos para, sobre sus ruinas, construir toda esa apología del derroche y necesidades creadas para la obtención de ganancias extraordinarias.

Evidentemente, en la trama de la novela se plasman dos perspectivas históricas distintas e irreconciliables en la dinámica capitalista: tradición y modernidad. El resultado lógico de esta contradicción es que los artesanos no pueden coexistir en el mundo que se les ofrece: la posmodernidad; por lo que seguirán buscando su propio derrotero para conformar espacios propios que no les sean ajenos.

⁸ Mendilow, 1952: 11.

⁹ Harvey, *op. cit.*: 249.

ACERCA DE LAS IDEAS DEL TIEMPO EN ESTA NOVELA DE SARAMAGO

El tiempo integra la esencia de la vida y de lo humano; “cada hombre lleva consigo su propio sistema temporal”.⁸ En *La caverna*, Saramago plasma una idea del tiempo que puede concebirse como tiempo alternante y tiempo histórico, en el cual pasado y futuro compiten en el presente, existiendo una discontinuidad sin contingencia y en donde se presentan grupos económicos dinámicos en épocas de transición.⁹

Los días son todos iguales, las horas no, cuando los días llegan al final tienen siempre sus veinticuatro horas completas, incluso cuando ellas no tengan nada dentro, pero ése no es el caso ni de sus horas ni de sus días.

Lo que este barro esconde y muestra es el tránsito del ser en el tiempo y su paso por los espacios, las señales de los dedos, los arañazos de las uñas, las cenizas y los tizones de las hogueras apagadas, los huesos propios y ajenos, los caminos que eternamente se bifurcan y se van distanciando y perdiendo unos de otros este grano que aflora a la superficie es una memoria, esta depresión, la marca que quedó de un cuerpo tumbado... son los tiempos que mudan, son los viejos que cada hora que pasa envejecen un día, es el trabajo que deja de ser lo que había sido, y nosotros que sólo podemos ser lo que fuimos, de repente descubrimos que ya no somos necesarios en el mundo, si es que alguna vez lo fuimos, pero creer que lo éramos parecía bastante, parecía suficiente, y era en cierta manera eterno, durante el tiempo que la vida durase, que eso es la eternidad, nada más que eso.

Los momentos no llegan nunca tarde ni pronto, llegan a su hora, no a la nuestra, no tenemos que agradecerles las coincidencias, cuando ocurran entre lo que ellos proponían y lo que nosotros necesitábamos.

Es una estupidez perder el presente sólo por miedo a no llegar a ganar el futuro. Además, no todo tiene que suceder mañana, hay cosas que sólo pasado mañana.

En uno de los pasajes finales del libro, Saramago transmite la angustia existencial de los personajes de la novela y esta visión del tiempo alternante e histórico: “todos los días pasados fueron vísperas y todos los días futuros lo

han de ser. Volver a ser víspera, al menos por una hora, es el deseo imposible de cada ayer pasado y de cada hoy que está pasando.”

CONCLUSIÓN

Es claro que los usos y significados del tiempo han cambiado en la actualidad. Hoy el capitalismo se dedica sobre todo a la producción de signos, imágenes y sistemas de signos, y no tanto a las mercancías en sí mismas. En el reino de la producción de mercancías, el efecto fundamental ha sido la acentuación de los valores y virtudes de la instantaneidad (por ejemplo, comidas instantáneas), de lo desechable, la dinámica de una sociedad del desperdicio, que no sólo significa tirar a la basura bienes producidos, sino que se desechan valores, estilos de vida, relaciones estables, lugares, gente y formas de hacer y ser tradicionales.

En síntesis, estamos ante una aceleración de los ritmos de consumo, que tiene que ver con la imposición de espacios y tiempos para beneficio del capital. Eso es lo que nos transmite Saramago de manera genial en esta novela, en donde habla desde Platón hasta de la dinámica de la acumulación capitalista actual representada por los grandes consorcios comerciales.

BIBLIOGRAFÍA

- ELÍAS, NORBERT (1997) *Sobre el tiempo* (trad. Guillermo Hirata). México: Fondo de Cultura Económica.
- HARVEY, DAVID (1998) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- LOZANO, JORGE (et al.) (1993) *Análisis del discurso*. México: Red Editorial Iberoamericana.
- MENDILOW, A.S. (1952) *Time and the novel*, Londres: P. Nevill Ltd.
- SARAMAGO, JOSÉ (2000) *La caverna*, Madrid: Punto de Lectura.
- ZUBIAURRE, MARÍA TERESA (2000) *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica.

EL ESPÍA DEL AIRE O LA NOSTALGIA DEL TIEMPO PERENNE

Claudia Espino Becerril
Rafael Luna Rosales

Dice Paul Ricoeur que no hay experiencia del tiempo sin narración y lo que toda narración relata es una experiencia temporal; es decir, tiempo vivido y narración son dos caras de una misma moneda fenomenológica;¹ esto quiere decir que la realidad es percibida por nuestros sentidos y luego estructurada como discurso, como si nos contáramos el mundo. Ya los filósofos finiseculares llamaron la atención sobre la importancia del lenguaje en la estructuración de una imagen conceptual de la realidad. Esta facultad da a la literatura —y en particular al cuento y la novela— el poder de reestructurar en el discurso todo el mundo “real”. Bien había dicho Carlos Fuentes que toca a la novela el papel de entrar en los rincones a donde la Historia no alcanza a llegar.

Immanuel Wallerstein ha dicho: “el significado de tiempo y espacio en nuestras vidas es una invención humana, y distintos grupos de gente los definen de manera diferente. Creo además, que el tiempo y el espacio están irremediabilmente en estrecha unión, y constituyen una sola dimensión, la cual llamaré TiempoEspacio”.²

El espía del aire (2001), novela del mexicano Ignacio Solares, aborda como tema principal este poder evocador-estructurador de la escritura. Esta novela aborda el viaje a través del espacio-tiempo en el vehículo de la escritura. Así, en la poética de Solares la literatura funciona como una especie de hoyo negro-túnel gusano que nos conduce a otras regiones de eso que Stephen Hawking llamó la curva del Espacio-Tiempo.³ Y esto es posible gracias a que las modernas concepciones del tiempo y el espacio los ubican como meras

¹ Citado por Vergara, 2007.

² Wallerstein, 1998: 1

³ Hawking, 1992.

construcciones mentales que funcionan como una especie de ejes cartesianos tetradiimensionales, en donde se llevan a cabo los fenómenos del mundo material.

Ignacio Solares ha trabajado a lo largo de su producción novelística con estos temas: en *El sitio* (1998) problematiza este poder del narrador, a partir del cual tenemos acceso al suceso narrado; como en algunos relatos de Edgar Allan Poe (por ejemplo “Ligeia”), no sabemos si la vivencia narrada sucede en la “realidad”, o es producto de las alucinaciones de un narrador ebrio. De igual forma, en *No hay tal lugar* (2002), un puente en la Sierra Tarahumara lleva a un sitio y a un tiempo, fuera del mundo real: un pueblo habitado por gente que ha llegado con un solo fin: morir.

Así, en una última concepción que lo relaciona directamente con el Julio Cortázar cuentista, el universo está ordenado y en armonía; pero tal orden no es inteligible para la mente humana; de ahí que cuando percibimos algunos fenómenos que no podemos explicar con nuestra pequeña razón cartesiana-positivista, les llamemos anormales o fantásticos. Esto mismo sucede cuando abordamos los referentes espacio-temporales de su literatura, concretamente en *El espía del aire*.

La novela nos sitúa desde el principio en el ambiente universitario de los años sesenta previos al 68. Desde la primera frase nos anuncia el *leit motiv* de la novela: “Como si el simple acto de escribir pudiera hacer girar al revés las agujas del tiempo. Nunca entendí bien a bien por qué sucedía, pero sucedía (...) Quizás influyó la época —mediados de los sesenta— en la que *todo* nos parecía posible” (p. 11).⁴ De eso trata la novela: el acto de escribir nos hará viajar en el tiempo porque estamos en una época en que todo es posible.

La historia es relativamente sencilla: un estudiante universitario en los años sesenta se enamora de una muchacha a quien ve en una fotografía pegada a una credencial que encontró en una remodelación del cine Olimpia y que proviene de la década de los cuarenta. El personaje debe viajar en el tiempo para encontrarse con esa mujer ¿y cómo lo hace?: por medio de la literatura. Pero como viajar en el tiempo, según demostró Hawking, es viajar en el espacio, y viceversa, en los años cuarenta no existía la Ciudad Universitaria; la mayoría de escuelas y facultades se ubicaban en el centro de la Ciudad de México.

Así delimita las coordenadas espacio-temporales en que se desarrolla la novela: años sesenta-Ciudad Universitaria, años cuarenta-centro histórico. El

⁴ Utilizamos la primera edición, de Alfaguara. En adelante sólo citaremos la página.

personaje-narrador viaja en el tiempo y el espacio de una Universidad ubicada en el Pedregal a otra Universidad (que casualmente es la misma) ubicada en el centro, y viceversa; la literatura hace posible este viaje; el personaje se sienta en la mesa de una cantina —y de un café después— del centro para comenzar a escribir y en este acto viajar en el tiempo para buscar a la muchacha.

En un cuaderno de tapas azules que compré para la ocasión, me puse a escribir que caminaba por 16 de Septiembre hasta el cine Olimpia, que estaba cerrado como era de esperarse. Por un agujero de la cortina metálica sólo podía ver la escalinata y luego, a la entrada del vestíbulo, los montones de tierra (...) Escribía esperando que en esa falsa concentración, que era a la vez facultad de distracción (...) se abriera de nuevo el hueco inicial, por donde se había colado a *esta* realidad la estrella de evasivas puntas de una credencial emparedada por el tiempo (...) La escritura valía como una de las hebras —la hebra principal, sin lugar a dudas— que hubiera querido atar a las otras hebras mentales para alcanzar por fin una comprensión, algo que acaso pudiera tener imagen y nombre propio (pp. 43-44).

Esto presupone la existencia de un tiempo interior que nos lleva también a espacios interiores por los que circulan también algunos de los yoes que tenemos dentro. Solares asume que dentro de nosotros viven más personas y que el acto de escribir las libera. Éste es el motivo que lleva al personaje a utilizar a la escritura como este túnel a esos mundos interiores que reflejan y reproducen el mundo exterior; sólo de esta forma la Ciudad de México que encuentra al salir por el otro lado del túnel es aquella donde vive la muchacha de la credencial.

Me mostró una cartera apergaminada, polvosa, semidestruida, que sin embargo conservaba en su interior dos billetes de a peso y una credencial que acreditaba a Margarita Vélez como trabajadora de planta de Salinas y Rocha. Tenía fecha de expedición: 18 de octubre de 1944. En la pequeña foto, a pesar de la nube que la envolvía, resaltaban la sonrisa y los ojos luminosos de la joven mujer de pelo recogido en lo que parecía una cola de caballo. “Es ella”, pensé, o mejor dicho sentí, presentí, con el desasosiego que me dejaba siempre la instantánea demostración de ese

otro supuesto orden de cosas, signos oscuros que formaban una unidad fulgurante que se deshacía en el mismo instante en que me arrasaba y arrancaba de mi mismo (p. 37).

El narrador-protagonista de Solares se traslada de una Universidad a otra, que es la misma, pero cuarenta años antes; dentro de una ciudad que es la misma y que es otra; y las describe con lujo de detalles. Pero hasta este momento sólo ha sido un testigo y narrador de esa otra historia; ahora tendrá que convertirse en actor y lo hará de dos maneras: la primera es la charla con José Gaos.

Solares apunta al comienzo de la novela que Gaos era famoso en los años sesenta, por su teoría de las cuatro existencias: una primera vida temporal, la vida trascendente en la memoria de los hombres gracias al prestigio y a la gloria; la vida perdurable y eterna de los creyentes, y una segunda vida futura que relativice la vida eterna y que sea una recurrente sucesión sin fin de existencias. Solares toma la estafeta de Gaos y propone una nueva realización de esta cuarta vida, precisamente por este poder ontopoyético de la literatura; y lo resuelve con una fina ironía: en los años 40 el personaje charla con el filósofo y le pregunta por dicha teoría, pero Gaos dice que no la conoce; la formuló después. Con ello Solares sugiere que su personaje pudo inducir en Gaos esta teoría.

La segunda es asumir esa realidad, construida con el lenguaje, como otra realidad real; y ello comienza y termina con la aceptación de que dentro de nosotros existen otros yoes. En el caso del personaje-narrador de la novela, uno de ellos ha vivido en los años cuarenta, conocido a Margarita y observado cómo se construía el edificio de la Lotería Nacional. Como un recuerdo de algo que no sucedió, el personaje ha tejido una historia en otro tiempo y se permite desplazarse hacia ella. Pero esos tiempos interiores de los que hablábamos necesitan referentes externos que los reflejen y los validen; de ahí la insistencia de citar sucesos, personajes, canciones pertenecientes a cada época como para reafirmar que aquello no existe sólo en la imaginación del narrador.

Y sin embargo, al final el personaje se asumirá como parte de una realidad que sólo se concreta en la escritura, ahora ya en forma de libro y que, independientemente de lo que sucediera en el mundo de “afuera”, él continuaría su historia de amor con Margarita en “el fondo de un libro que termina”; y que es el que tiene el lector entre sus manos. La novela se cierra

donde comenzó: construyendo realidades literarias que se posponen al cerrar el libro que las contiene.

El manejo de tiempo y de espacio en *El espía del aire* nos conduce a preguntarnos en qué medida ambos son constructos mentales, e incluso sociales, para delimitar algún acontecimiento real o ficticio, ya que como dice Harvey: “las concepciones objetivas de tiempo y espacio son creadas necesariamente pensando materialmente los procesos y las prácticas que sirven para reproducir la vida social y por la variación que eso tenga geográfica e históricamente”.⁵

Si algo queda claro en la novela de Solares es que los conceptos de tiempo y espacio son históricos; es decir, adoptan la cosmovisión que los interpreta; David Harvey dice:

En el reino de la producción de las mercancías, el efecto fundamental ha sido la acentuación de los valores y virtudes de la instantaneidad (comidas y otras gratificaciones al instante y rápidas) y de lo desechable (tazas, platos, cubiertos, envoltorios, servilletas, ropa, etc.). La dinámica de una sociedad de “desperdicio”, como la catalogan escritores como Alvin Toffler (1970), empezó a ponerse de manifiesto desde la década de 1960. Significaba algo más que tirar a la basura bienes producidos (dando lugar al problema monumental del tratamiento de lo desechado); significaba también ser capaz de desechar valores, estilos de vida, relaciones estables, apego por las cosas, edificios, lugares, gente y formas de hacer y de ser tradicionales.⁶

De ahí que con ese súbito enamoramiento de la mujer de la foto, el personaje de Solares se vea un tanto *demodé*, como nostálgico de otro tiempo. Leída en el nuevo milenio —en la época de lo desechable y de lo instantáneo—, la novela de Solares evidencia que hace algunas décadas el tiempo se medía de otra forma, tenía otra duración y otro significado.

Por lo demás, esta idea del ser del futuro que llega a modificar el pasado, o bien de regresar al pasado para modificar el futuro, fue explotada por el cine de los años ochenta (desde *Back to the Future* hasta *Terminator*); y es una manera de

⁵ Harvey, 1998: 4.

⁶ *Ibid.*

atenuar esa angustia finisecular, de raíces existencialistas, de saber que somos el fruto de nuestras acciones, que estamos construyendo nuestro futuro minuto a minuto y que lo que hagamos hoy condicionará nuestro destino. De ahí esta idea de poder alterar nuestro destino pudiendo viajar al pasado a rectificar algunas acciones. Y esto sólo es concreción de la evidente falta de certezas que nos regaló la caída del muro de Berlín: si el capitalismo ya nos enseñó su peor cara, con todo y el cristianismo como legitimador ideológico, y el socialismo fue siempre una utopía irrealizable, entonces hemos perdido toda esperanza de que nuestras vidas mejoren, hemos perdido la esperanza de un futuro mejor; no estamos seguros de nada, estamos flotando en la vida sin rumbo; de ahí el auge de las filosofías *new age*, esotéricas *and all that jazz*. Ante eso, *El espía del aire* nos dice que es mejor la nostalgia y aun la más utópica esperanza en que podemos desandar el camino y empezar de nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

- HARVEY, DAVID (1998) *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu.
- HAWKING, STEPHEN (1992) *Historia del tiempo*. Barcelona: Planeta Agostini.
- SOLARES, IGNACIO (2002) *El espía del aire*. México: Alfaguara.
- VERGARA ANDERSON, LUIS (2007) “El anhelo de una memoria reconciliada: Paul Ricoeur y la representación del pasado”, en: *Lindaraja*, núm. 9, primavera de 2007.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (1998) “El tiempo del espacio y el espacio del tiempo: el futuro de la ciencia social (traducción: Norma Ortega Sarabia), en: *Geografía política*, vol. 17, núm. 1 pp. 71-82, enero.

EL RECUENTO DE *LOS ESTRAGOS DEL TIEMPO*. ANÁLISIS DEL ESPACIO Y TIEMPO EN LA OBRA LITERARIA DE MIGUEL DELIBES.

Reyna María Quiroz Mercado
Bernardo Polo Madero

INTRODUCCIÓN

En la creación novelesca castellana de la última mitad del siglo XX destaca sobremanera la obra de Miguel Delibes. Su abundante obra¹ y los reconocimientos otorgados lo confirman.² En 1999 inicia la publicación de una colección de sus libros preferidos, cuyo primer volumen contienen sus novelas *El camino*, *La mortaja* y *La hoja roja*, bajo el título genérico de “Los estragos del tiempo”. En esta publicación, el autor ha revisado el texto con mayor esmero, buscando dar a sus obras un carácter definitivo. Es precisamente esta nueva versión de tres de sus libros predilectos, la que nos proponemos estudiar desde la perspectiva del tiempo y del espacio.

Analizar una obra de arte, en este caso literaria, implica una serie de acuerdos tácitos entre nociones preconcebidas; una conciliación de supuestos teóricos que, aunque no necesariamente antagónicos, sí son difíciles de armonizar. Al examinar la obra de Delibes pretendemos realizar un esfuerzo dialéctico, en el que a partir de dos enfoques metodológicos tan diferentes en su origen epistemológico, como son el materialismo y la fenomenología, encontremos respuestas, o por lo menos consigamos sugerir preguntas adecuadas

¹ Ha publicado a la fecha más de sesenta obras, entre las que podemos destacar *La sombra del ciprés es alargada*, *El camino*, *Diario de un cazador*, *Siestas con viento sur*, *Las ratas*, *La hoja roja*, *Señora de rojo sobre fondo gris*, 377A *Madera de héroe* y *El hereje*.

² Entre los más importantes premios literarios que ha obtenido se encuentra el Nadal (1948), el Fastenrath de la Real Academia (1957), el Premio de la Crítica (1962), el Príncipe de Asturias (1982), el Premio de las Letras de la Junta de Castilla y León (1984), el Nacional de las Letras (1991), el Premio de Literatura en Lengua Castellana “Miguel de Cervantes” (1993) y el Premio Nacional de Literatura (1955 y 1999).

concernientes al espacio y al tiempo. En la época contemporánea se han reformulado los interrogantes que la humanidad se ha planteado a lo largo de su historia: ¿qué es el tiempo? ¿qué es el espacio? Estas dos dimensiones, que han sido vividas, explicadas, imaginadas, mitificadas y denostadas con el curso de los siglos, son inmanentes al hombre, van inextricablemente unidas a su concepción de sí mismo; detrás de esas dos preguntas, se advierte claramente una tercera: ¿quiénes somos?

No es de extrañar entonces que la preocupación ontológica de la humanidad se manifieste en todos los ámbitos de su vida, en todas sus esferas de reproducción social, como en el arte y, para este caso particular, la literatura. La obra de Delibes nos coloca frente a los cuestionamientos propios del mundo contemporáneo, donde la imaginación juega un papel preponderante para comprender la vida, pues la conceptualización otrora aceptada sobre tiempo y espacio, su cualidad de verdades absolutas e inamovibles, ha sido replanteada y, por lo tanto, revalorada. El mundo actual, globalizado, tecnologizado y capitalista, nos enfrenta a “otra realidad”, en la que convive una multiplicidad de espacios y de tiempos, muchos de los cuales son imaginarios, en el sentido de que no son del todo tangibles. Baste decir que un solo instante-espacio puede ser atravesado por una diversidad de tiempos-espacio, de producción propia o ajena, por ejemplo, al entablar una charla por internet.

La obra de Delibes que pretendemos analizar refleja con claridad la adhesión profunda a lo humano del autor, quien considera con detenimiento el problema de la existencia del hombre. Con una clara orientación naturalista, insiste en el fracaso del progreso humano y en la deshumanización de la sociedad contemporánea. Se lamenta del destino humano y de los estragos del tiempo: la angustia, la mutación, la definitiva ausencia. El enfrentamiento magistral que realiza ante estos problemas de la vida, con sus preciosas metáforas, nos ha llevado a considerar esta obra muy oportuna para el estudio de las dimensiones del tiempo y del espacio, que muchas veces, como veremos, actúan como si fueran una sola. En la realización de este análisis seguiremos, en líneas generales, el enfoque fenomenológico de Paul Ricoeur en sus estudios sobre la narración, el mundo del texto y el tiempo metafórico. En el caso particular del espacio aludiremos a la clasificación dada por Henri Lefebvre —quien parte de un enfoque materialista—, ya que Delibes contrapuntea en toda su obra las nociones de lo real y lo imaginario, con una preeminencia hacia lo tangible como un valor. Respecto de la construcción del tiempo, amén

de la obra de Ricoeur y de algunas nociones heideggerianas, recurriremos a algunas de las tipologías de los tiempos sociales propuestas por Gurvitch.

CONCEPTO Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN LA OBRA DE DELIBES

Miguel Delibes nos sitúa ante las interrogantes propias del mundo actual, en el que la imaginación tiene una actuación decisiva para comprender la vida, pues la concepción del tiempo y del espacio aceptadas anteriormente y su condición de verdades absolutas, ha sido replanteada. Nada es aún lo que era.³ A nuestro juicio, un lugar por excelencia donde puede interactuar esta multiplicidad de espacios y de tiempos es la obra literaria. Mejor aún, también podemos entrar en el mundo infinito de los posibles. Se conjugan espacios reales y espacios posibles, tiempos reales y tiempos posibles. Una sucesión vertiginosa de instantes en muy diversas geografías se presenta frente a los ojos de la humanidad; y es precisamente el escritor quien, a través de su obra no sólo da cuenta de ello, sino que se compromete a dar un sentido a la realidad que re-crea.

En cierto modo, el escritor posee cierta libertad de la que carecen el historiador o el filósofo: no tiene la obligación de elaborar teorías ni de comprobar empíricamente lo que sostiene a lo largo de su narrativa. De esta forma, puede valerse de la ficción, de la metáfora, de la analogía, de la alegoría, de los signos, de las imágenes, de los símbolos, de los arquetipos, de las señales, de los mitos, de las utopías, e inclusive —¿por qué no?— de alguno que otro supuesto teórico, para inmiscuir al lector en su propuesta. En *Los estragos del tiempo*, el autor se vale de muchas de estas figuras retóricas para construir el espacio en su narración, mientras que recurre, a lo largo de su argumentación, a una serie de conceptos que son a la vez premisas y propuestas, en los que refleja claramente su postura frente al mundo contemporáneo y su problemática.

Comprender e interpretar el concepto de espacio en Delibes implica sumergirnos en un proceso dialéctico en el cual orientamos dicho concepto ha-

³ Nos referimos al cambio epistemológico que sufren estas nociones en su concepción clásica newtoniana, tras la publicación de la Teoría de la Relatividad, de Albert Einstein, pues no sólo sumió a los físicos, sino a todos los estudiosos de la metafísica preocupados por el problema del hombre en el mundo, en una seria reflexión sobre las repercusiones de una nueva conceptualización del tiempo y el espacio. Para ahondar sobre la revolución de las nociones racionalistas y empíricas, véase Bachelard, 1988: 113-128.

cia una propia producción del espacio. Dicho proceso dialéctico se manifiesta claramente en la teoría de Henri Lefebvre, cuyos conceptos y terminología pretendemos seguir, y que en líneas generales dice lo siguiente: el espacio se produce en tres dimensiones: lo experimentado (las prácticas materiales espaciales), lo percibido (las representaciones del espacio) y lo imaginado (los espacios de representación). Lo experimentado remite a las acciones físicas y materiales que ocurren en el espacio; lo percibido engloba todo lo que permite la comprensión y comentario de las prácticas espaciales; y lo imaginado implica las invenciones mentales que redimensionan las prácticas espaciales.⁴ Además “los espacios de representación no sólo tienen la capacidad de afectar la representación del espacio, sino también la de actuar como una fuerza de producción material con respecto a las prácticas espaciales”.⁵ Primeramente, nos centraremos en cómo incide lo imaginado o los espacios de representación, en la percepción o representación del espacio, y viceversa, a través de la narrativa de Delibes.

La propuesta de Miguel Delibes para re-crear⁶ el espacio denota un fuerte enfoque fenomenológico. Nos pide a los lectores —o más bien nos arrastra— no *pensar* el espacio —al menos en un sentido cartesiano—, sino colocarlo lejos del familiar y cómodo eje de coordenadas, y nos lleva más bien a un espacio *sentido*. De esta forma, el espacio se convierte en algo que debe ser respirado, escuchado, observado, vivido, *percibido*, por un sujeto que lo capta, lo reordena, lo hace suyo, lo imagina. Y vaya que es muy importante imaginar, puesto que desde la óptica de Paul Ricoeur, “en la narración se conjugan la capacidad de invención, dentro de un cierto marco regulado, y el poder de re-describir la realidad. El texto produce ficción. Y el lector, que busca aplicar el texto a la vida, descontextualiza y recontextualiza, con lo cual se produce el encuentro entre ambas creatividades, la del texto y la del lector”.⁷ Es así como Delibes nos adentra en una ficción donde describe los fenómenos tal como pudieron haber sucedido en un espacio inventado y a los que damos, como lectores, valor de realidades;⁸ por ejemplo, cuando dice: “el valle, en rigor, no era tal valle, sino una polvorienta cuenca delimitada

⁴ Cfr. Harvey, 1998: 244-245.

⁵ *Ibidem*: 245.

⁶ En el sentido dialéctico que le da Ricoeur al término. Cfr. Masiá, 1998: 53-65.

⁷ *Ibidem*: 55.

⁸ Cfr. Palazón Mayoral, 1999: 195-200.

por unos cerros lampiños, secos e inhóspitos. El valle, en rigor, no daba sino dos estaciones: invierno y verano, y ambas eran extremosas, agrias, casi despiadadas”;⁹ muy probablemente no imaginaremos el mismo valle que creó Delibes, pero sí podemos imaginarlo hasta el punto de sentirlo real, y lograr dar el salto, más importante aún, de discernir el valor hermenéutico¹⁰ de las propuestas del autor.

Entonces, si partimos del hecho de que para Delibes el espacio debe de ser *sentido*, preciso es que especifiquemos cómo es que alude a la subjetividad, a la experiencia sensorial, para construir la poética del espacio¹¹ en *Los estragos del tiempo*.

El *sonido* es frecuentemente usado para caracterizar el espacio, como queda demostrado en la percepción que tiene el Senderines, personaje central de *La mortaja*, sobre el espacio suburbano e industrial en el que vive: “Una tarde, el verano anterior, la fábrica se detuvo de pronto y entonces se dio cuenta el niño de que el silencio tenía voz, una voz opaca y misteriosa que no podía resistir. Corrió junto a su padre y entonces advirtió que los hombres de la Central se habían habituado a hablar a gritos para entenderse”.¹² Escuchar, o dejar de hacerlo, nos remite a la apropiación de un espacio y al control del mismo, propios del capitalismo globalizado de la época contemporánea, en la que el espacio de dominación, el espacio temido, es la fábrica y la forma en que los obreros se apropian del espacio, lo perciben recuperado, es hablando a gritos. La paradoja planteada por Delibes sobre la voz del silencio nos parece una de sus más bellamente logradas figuras de estilo, con la que logra sacarnos del marasmo de la aceptación de las realidades cotidianas, en específico de las prácticas materiales a las que nos encontramos sujetos, como los personajes, por costumbre. Sólo un hecho insólito, en ese contexto, nos permite cambiar nuestra percepción del espacio.

El *olor* es también constantemente utilizado para ambientar y dimensionar el espacio. Fácilmente podemos imaginar que el pueblo del Mochuelo se

⁹ Delibes, 1999: 221.

¹⁰ Nos interesa particularmente encontrar el sentido que la hermenéutica considera que expresan las imágenes, en este caso literarias, siguiendo el pensamiento de Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Un enfoque en Wúnenburger, 1999: 22-23.

¹¹ En el sentido que le da Gastón Bachelard de “espacio de la imaginación”, donde se reutiliza información de la experiencia perceptiva para producir información propia por medio de la imaginación. Cfr. Wúnenburger, *op. cit.*: 21-47.

¹² Delibes, *op. cit.*, : 229.

encuentra rodeado por el campo, un campo extenso, con sitio para pastar, establos, y que en cierta forma desconectado del mundo exterior, cuando dice:

La tierra exhalaba un agradable vaho a humedad y a excremento de vaca. También olía, con más o menos fuerza, la hierba según el estado del cielo o la frecuencia de las lluvias. A Daniel, el Mochuelo, le placían estos olores, como le placía oír en la quietud de la noche el mugido soñoliento de una vaca o el lamento chirriante e iterativo de una carreta de bueyes avanzando a trompicones por una cambera.¹³

Pero no sólo utiliza el autor este recurso para hablar sobre los espacios sociales, sino también para hablar de los privados y de los personales: “Todo, en su casa, olía a cuajada y a requesón. Ellos mismos eran puro decantado olor. Su padre llevaba aquel tufo hasta en el negro de las uñas”,¹⁴ la figura del Mochuelo se apropia así, gustosamente, de los espacios que le rodean, los redimensiona y los re-vive.

No pretendemos que se caiga en la errónea impresión de que Delibes sólo alude de forma expresa a los sentidos del oído y del olfato, porque en realidad el autor siempre es congruente, a lo largo de toda su narrativa, con su propuesta de eliminar divisiones artificiales características de la vida moderna. De esta forma, es una constante en su discurso literario que el mundo se aprehende por medio de una conjunción de los sentidos, aunque en ciertos momentos algunos se privilegien para captar los fenómenos circundantes. En este entendido, los personajes ven no sólo con los ojos, más bien pareciera que todo su cuerpo es un órgano completo para ver —y vivir— toda la gama de *colores* que se suceden exuberantemente.

Si la Mica se ausentaba del pueblo, el valle se ensombrecía a los ojos de Daniel, el Mochuelo, y parecía que el cielo y la tierra se tornasen yermos, amedrentadores y grises. Pero cuando ella regresaba, todo tomaba otro aspecto y otro color, se hacían más dulces y cadenciosos los mugidos de las vacas, más incitante el verde de los prados y hasta el canto de los mirlos adquiría, entre los bardales, una sonoridad más matizada y cristalina.¹⁵

¹³ *Ibidem*: 45.

¹⁴ *Ibidem*: 52.

¹⁵ *Ibidem*: 135.

Nos parece que el autor hábilmente plantea de esta forma el cuestionamiento sobre la relatividad del espacio, pues aunque el argumento nos conduce por las peripecias de enamorado del Mochuelo, un lector atento puede apreciar cómo tras el cambio de tonalidades en el espacio a través de los ojos del niño, Delibes soslaya una burla a la noción del espacio absoluto.

Asimismo, el cambio de *temperatura* es notoriamente utilizado para contraponer las nociones de apropiación y dominación del espacio: “Hacia frío o lo criaba él, lo cierto es que el poco sol de la ventana o la bufanda a sus pies no le servían de nada. De vez en cuando se llegaba a la cocina para dar una orden a la Desi y, en esos casos, la vaharada cálida de la pieza le reconfortaba. También la voz llena de la muchacha, su avidez por aprender cosas elementales”.¹⁶ Don Eloy vive en un departamento frío, que se nos presenta como una sinécdoque de la ciudad, donde la cocina se convierte en el símbolo del espacio personal, humano, cálido, y donde la voz de la muchacha también es un espacio tan real y tan cálido como la cocina misma.

Como en la novela se vivencia el espacio a través de la percepción de los personajes, el autor insiste mucho en la *transformación del espacio* según el estado de ánimo de éstos, apelando una y otra vez a lo inmanente a la *subjetividad*, de manera tal que, por medio de su prosa, difumina los horizontes entre la distancia social, la psicológica y la física.

Lo cierto es que a la Guindilla menor, que hasta entonces se le antojara aquel valle una cárcel vacía y sin luz, se le abrieron repentinamente los horizontes y reparó, por primera vez en su vida, en la belleza de las montañas abruptas, las calidades poéticas de la verde campiña y en lo sugestivo que resultaba oír rasgarse la noche del valle por el estridente silbido de un tren.¹⁷

Podríamos decir que para la Guindilla, el espacio sólo era percibido hasta entonces como el de la comunidad, *con* la visión de la comunidad, un espacio social previamente dado por las prácticas materiales, que lo delimitaban físicamente, y sin embargo, al momento de enamorarse, la chica redimensiona el espacio, se lo representa a sí misma como lleno de nuevos significados y de un nuevo sentido.

¹⁶ *Ibidem*: 287.

¹⁷ *Ibidem*: 61.

Una vez convenido que la obra literaria es un reflejo de la realidad, y discurre sobre la relación dialéctica entre lo imaginado y lo percibido, nos avocaremos a los conceptos en donde consideramos que el autor es francamente propositivo y denota sus puntos de vista sobre la vida contemporánea, de forma que logra, aunque sea en la ficción, que lo imaginado actúe como una fuerza de producción material en las prácticas espaciales, y viceversa.¹⁸

En la contraposición de los espacios ciudad y campo, ámbito rural y urbano, Delibes desarrolla una de sus principales propuestas: el impacto negativo del progreso técnico en el humanismo. Otorga al mundo rural la sede única e insustituible de valores formativos, proponiendo la primacía del campo sobre la ciudad. Así, el espacio rural es presentado por el autor como la idealización del lugar más adecuado para el desarrollo humano, ese ambiente que debe luchar para sobrevivir ante la presión urbana. El autor ha connotado a estos dos espacios vitales —ciudad y campo— un significado cultural, social y psicológico muy preciso, pues al convertirlos en figuras antagónicas, cargadas de significados, logra por medio de la ficción, denunciar las formas de dominación del espacio del mundo capitalista, y proponer la recuperación personal del espacio, una nueva apropiación del mismo.

En el ámbito rural, con sus características positivas y negativas, pone de relieve su genuinidad, sus virtudes, su gran riqueza interior: un mundo sano, en que no todo es perfecto. Precisamente, el valle en donde se desarrolla la novela *El camino* es mostrado como el *lugar* por excelencia:

Aquel valle significaba mucho para Daniel, el Mochuelo. Bien mirado, significaba todo para él. En el valle había nacido y, en once años, jamás franqueó la cadena de las altas montañas que lo circuían. Ni experimentó la necesidad de hacerlo siquiera (...).

Visto así, a la ligera, el pueblo no se diferenciaba de tantos otros. Pero para Daniel, el Mochuelo, todo lo de su pueblo era muy distinto a lo de los demás. Los problemas no eran vulgares, su régimen de vida revelaba talento y de casi todos sus actos emanaba una positiva trascendencia. Otra cosa es que los demás no quisieran reconocerlo (...).

El pueblo, sin duda, era de una eficacia sobria y de una discreción edificante.¹⁹

¹⁸ Bordieu ha ahondado sobre las limitaciones que tiene lo imaginado para incidir en lo experimentado (Harvey, *op. cit.*: 245-246).

¹⁹ Delibes, *op. cit.*: 42-49.

Sin embargo, Delibes apunta que el campo no es valorado igualmente por todos. La idea de progreso, concebida en la ciudad, también ha llegado al pueblo; y con ella, nuevas ilusiones de desarrollo y deseo de conseguirlo emigrando a la ciudad. El autor cuestiona duramente ésta alternativa, que no considera la mejor. Así, tratará de desvanecer esas falsas ilusiones en su lector, al presentar un ámbito rural lleno de belleza, que colma con creces los requerimientos humanos. En contraposición, muestra la ciudad de una manera descarnada, fría, deshumanizada.

La novela *El camino* describe admirablemente este antagonismo ciudad–campo, que representa el conflicto con el progreso. En ella, Daniel el Mochuelo se enfrenta a la posibilidad de abandonar ese espacio protector y predecible para estudiar en la ciudad:

Su padre entendía que esto era progresar; Daniel, el Mochuelo, no lo sabía exactamente. El que él estudiarse el Bachillerato en la ciudad podía ser, a la larga, efectivamente, un progreso. (...)

Pero a Daniel, el Mochuelo, le bullían muchas dudas a este respecto. Él creía saber cuánto puede saber un hombre. Leía de corrido, escribía para entenderse y conocía y sabía aplicar las cuatro reglas. Bien mirado, pocas cosas más cabían en un cerebro normalmente desarrollado. No obstante, en la ciudad, los estudios de Bachillerato constaban, según decían, de siete años y, después, los estudios superiores, en la Universidad, de otros tantos años, por lo menos. ¿Podría existir algo en el mundo cuyo conocimiento exigiera catorce años de esfuerzo, tres más de los que ahora contaba Daniel? (...) La vida era así de rara, absurda y caprichosa. El caso era trabajar y afanarse en las cosas inútiles o poco prácticas.²⁰

El progreso moderno, el de la técnica y el de las máquinas, el del consumo desmedido y el del confort, es para Delibes sinónimo de la destrucción del campo, de la naturaleza, de los pájaros; ésa es la razón por la cual renuncia a ese progreso. En *La mortaja* presenta el escritor un espacio suburbano, industrial, donde se aprecia el efecto negativo del desarrollo fabril: “La C.E.S.A. montó una fábrica río arriba años atrás (...) soltaba los residuos de su digestión en la corriente y se formaban en la superficie unos montoncitos

²⁰ *Ibidem*: 25-26.

de espuma blanquiazul semejante a icebergs”.²¹ Pero, cuidado, Delibes no rechaza el progreso sin ton y son, sino sólo cuando éste va en detrimento del humanismo, es decir, reclama una perfecta armonía entre naturaleza y técnica, que hace que la máquina y la ciencia estén al servicio del hombre, y no a la inversa. Así, el auténtico progreso para él consiste en mantener relaciones de concordia entre el hombre y la naturaleza.

Podemos afirmar que, de esta forma, el autor muestra crudamente la angustia existencial del hombre contemporáneo, esa angustiosa certeza de que la humanidad avanza a pasos agigantados hacia la nada. Sin embargo, el escritor busca alejarse del sin-sentido que caracteriza a las corrientes filosóficas del existencialismo y de la posmodernidad, proponiendo el rescate del ámbito rural, un mundo sano, lleno de sentido y de valores.

También lleva al lector a reconsiderar la forma en que la ciudad representa la idea de provecho, de bienestar. Un “estar bien”, que para los actuales esquemas de la mayoría de los hombres consiste en disponer de dinero para adquirir mercancías. Sin dinero no se puede obtener mercancías; y sin ellas, no es viable llegar a “estar bien”. El dinero es el símbolo de la civilización capitalista, basada en la producción y el consumo, que busca convencernos que necesitamos más objetos, e incluso que es inteligente gastar en ellos para adquirirlos.

La novela presenta las consecuencias negativas de la valoración capitalista del dinero. Así lo expresa el papá de Daniel el Mochuelo: “en cuanto a si el chico vale o no vale para estudiar depende de si tiene cuartos o si no los tiene”.²² Y, fundamentado en este principio, se dedicará en cuerpo y alma a conseguir el progreso de su hijo. Sin embargo,

el quesero se tornó taciturno y malhumorado. Hasta entonces, como decía su mujer, había sido como una perita en dulce. Y fue el cochino afán del ahorro lo que agrió su carácter. El ahorro, cuando se hace a costa de una necesidad insatisfecha, ocasiona en los hombres acritud y encono. Así le sucedió al quesero. Cualquier gasto menudo o el menor desembolso superfluo le producían un disgusto exagerado. Quería ahorrar, tenía que ahorrar por encima de todo, para que Daniel, el Mochuelo, se hiciera un hombre en la ciudad, para que progresase y no fuera como él, un pobre quesero.

²¹ *Ibidem*: 225-226.

Lo peor es que de esto nadie sacaba provecho. Daniel, el Mochuelo, jamás lo comprendía. Su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo, cuando el quitarle el sufrimiento a él significaría el fin del sufrimiento de todos los demás. Pero esto hubiera sido truncar el camino, resignarse a que Daniel, el Mochuelo, desertase de progresar.²³

El capitalismo, el progreso material, el consumismo, conducen a la deshumanización. La persona pierde su valor y provoca un acuciado individualismo, característico de la época contemporánea. Delibes enfrenta al lector a esta realidad por medio de un ejemplo descarnado, cuando presenta en su novela *La mortaja* al Senderines, quien busca ayuda para amortajar a su padre. Se tendrá que encarar con una indiferencia pasmosa de sus más cercanos amigos. Lo único que conseguirá mover a uno de ellos, es la utilidad que le brinda realizar ese trabajo: obtener la ropa del muerto.

—¿Qué piensas hacer con la ropa de tu padre? —preguntó como sin interés—. Eso ya no ha de servirle. (...)

Dijo el Senderines:

—Te daré el traje nuevo de mi padre si me ayudas.

—Bueno, yo no dije tal —agregó el hombre—. De todas formas yo abandono mi negocio para ayudarte, justo es que me guardes una atención, hijo. ¿Y los zapatos? ¿Has pensado que los zapatos de tu padre no te sirven a ti ni para sombrero?

—Sí —dijo el niño—. Te los daré también.

Experimentaba, por primera vez, el raro placer de disponer de un resorte para mover a los hombres.²⁴

Este espacio social característico del capitalismo, además del individualismo, provoca una merma en el respeto a las personas mayores que van perdiendo facultades. Como el personaje don Eloy quien, tras jubilarse, se muestra cada vez más limitado y, simultáneamente, despreciado por sus compañeros de trabajo.²⁵

²² *Ibidem*: 31.

²³ *Ibidem*: 52-53.

²⁴ *Ibidem*: 244-245.

²⁵ *Ibidem*: 268-270.

Delibes no se limita a denunciar estas manifestaciones del capitalismo urbano, aspectos claros del control del espacio en las prácticas materiales espaciales, también busca imprimir a la vida del hombre un sentido distinto, donde la economía no sea el eje de los esfuerzos y se dé preferencia a otros valores específicamente humanos. Al respecto, el autor destaca los personajes que viven al margen de esa realidad capitalista. Aquéllos que valoran más la vida, la libertad, que el dinero; los que consideran que el ser es más importante que el tener. Un ejemplo claro está en la obra *La hoja roja*: “la Desi no ignoraba que en otras casas daban más, pero ella tenía conciencia de su libertad y la valoraba. (...) Ella cobraría cuarenta duros, pero disfrutaba de unos privilegios de que otras carecían”.²⁶ En su caso, Daniel, el Mochuelo, se resiste a integrarse a una sociedad despersonalizada, que pretende ser progresista, pero que en el fondo conlleva a una minimización del hombre. Delibes dirá en su discurso a la Real Academia de la Lengua: “errores de enfoque han venido a convertir al ser humano en una pieza más —e insignificante— de este ingente mecanismo que hemos montado”.

Es muy claro, entonces, que las metáforas espaciales con las que Delibes re-crea la realidad contemporánea no pretenden ser tan sólo una mera denuncia, sino también una búsqueda del sentido mismo de la humanidad. Es la urgente comprensión de este sentido la que subyace en su obra, con la que pretende, también, hacer un llamado a la reflexión en un mundo que cada vez más acepta ser llevado por la vorágine que se hace manifiesta en la comprensión espacio-temporal.

LOS DILEMAS DEL TIEMPO EN LA NARRATIVA DE DELIBES

Todos los aspectos de la vida, toda la cultura, están profundamente traspasados por el tiempo, de manera tal que sabemos que existe, aunque no podamos definirlo. Más que entenderlo plenamente, la comprensión que de él tenemos es a base de preguntas, que en mucho forman el fundamento del concepto y nos hacen visualizarlo como dilema. Así, en el camino hacia la comprensión ontológica, son múltiples las interrogantes que plantea el tiempo, ya sea que tratemos de acceder a él como idea, ya sea como experiencia viva. La litera-

²⁶ *Ibidem*: 279-280.

tura permite sacar a la luz todos los aspectos de los fenómenos que no han sido comprendidos y, mediante la creatividad, enfrentar la “aporética de la temporalidad”.²⁷ En este sentido, en el conjunto de las tres novelas que estamos analizando, Delibes enfrenta al lector a uno de los principales problemas humanos: el paso inexorable del tiempo. Su aproximación al tema tiene un marcado enfoque fenomenológico, pues sus preguntas y respuestas se centran en el ahora, aunque son claros los matices heideggerianos,²⁸ pues siempre dará preeminencia a la noción de tiempo concebida desde el *ser* de los personajes por sobre cualquiera medición fuera de ellos, en una abierta oposición a concebir la existencia como un cronometrar: antes que nada, sus personajes *son*.

Al configurar²⁹ el tiempo, el autor hace productivas las paradojas, que hasta el momento siguen siendo irresolubles, a la vez que juega magistralmente con dos niveles de interpretación del mismo concepto. Por una parte advierte constantemente sobre la finitud de las cosas y la correspondiente infinitud del tiempo, el marcado conflicto entre continuidad y discontinuidad, donde se advierte la desproporción cuantitativa y cualitativa “entre un tiempo con presente, futuro y pasado, o dicho de otra manera, un tiempo estructurado por la atención, la anticipación, la memoria, y un tiempo sin presente, constituido por una serie infinita de instantes que no son más que cortes virtuales en la continuidad del cambio”,³⁰ como cuando el viejo Eloy, refiriéndose al cementerio, dice: “Tengo ya más conocidos ahí que fuera. Eso nos pasa siempre a los viejos”.³¹ Pero también hace hincapié en la relatividad del tiempo, en la poca trascendencia de los hechos, su pobre significado o su impacto superficial en el acontecer de la vida. Un ejemplo muy claro de esta relatividad de los sucesos en el tiempo está en la novela *El camino*:

La Guindilla menor regresó al pueblo en el tranvía interprovincial a los tres meses y cuatro días, exactamente, de su fuga. El regreso,

²⁷ Cfr. Ricoeur, 1991: 26-42.

²⁸ Heidegger refiere al tiempo a partir de las relaciones en el Dasein (ser en el mundo), donde la existencia humana está por delante de sí (futuro), *está ya en el mundo* (pasado y presente). En la fórmula única del “ser en el mundo” se ve un claro intento de describir la temporalidad sin hacer intervenir la sucesión de instantes. Cfr. Levinas, 1998: 34-45.

²⁹ En el sentido que le da Ricoeur, que implica que mediante la narración el autor “configura” un tiempo “prefigurado” por el lector, quien “refigura” su propia experiencia de vida, modificando su propia manera de vivir el tiempo. Cfr. Masiá, *op. cit.*: 60.

³⁰ Ricoeur, Paul, *op. cit.*: 41.

como antes la fuga, constituyó un acontecimiento en todo el valle, aunque, también, como todos los acontecimientos, pasó y se olvidó y fue sustituido por otro acontecimiento que, a su vez, le ocurrió otro tanto y también se olvidó. Pero, de esta manera, iba elaborándose, poco a poco, la pequeña y elemental historia del valle.³²

Todos los enfoques fenomenológicos admiten al tiempo como un singular colectivo donde pasado, presente y futuro —sus tres éxtasis— se disocian.³³ Delibes hace uso de las distintas etapas de la vida, principalmente de la infancia y la vejez, para establecer analogías con los distintos éxtasis del tiempo, a la vez que nos sumerge en profundas consideraciones sobre el destino humano, instalado en un horizonte de espera,³⁴ y los estragos del tiempo. Al presentar algunos personajes con pocos años de edad, transmite la incertidumbre del porvenir, donde el tiempo presente se manifiesta cargado de futuro. Por un lado, el caso del Senderines, quien ha perdido a su padre, y se abre a una perspectiva incierta, sombría: ¿qué será de él? Desorientado, abandonado de sí mismo, ha perdido todo, no tiene nada que esperar de la vida; se sume en una angustia existencial, una preocupación dominada por la muerte, cuyo sentido se interpreta como final del estar en el mundo, desde el punto de vista heideggeriano. Para enfrentarse a la muerte, el ser acude al tiempo en su calidad de futuro, de manera tal que vive preocupado ante la inevitable condena de la nada. El “todavía no” que implica ser-para-la-muerte se hace dolorosamente un “ya” para el niño, quien descubre el derrumbamiento de la apariencia.³⁵ Por medio de este relato, Delibes nos planta de cara a la cuestión de la relación existencial con la posibilidad de morir, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿qué somos? ¿a dónde vamos? ¿qué quedará de nosotros? Frente a estos interrogantes, el misterio.

³¹ Delibes, *op. cit.*: 381.

³² *Ibidem*: 82.

³³ Masiá, *op. cit.*: 78.

³⁴ “Ese horizonte de la espera de que habla Ricoeur constituiría la estructura de la práctica: a) la orientación utópica de unos seres que hacen su historia y padecen los males engendrados por ese intento, b) la memoria de las deudas con el pasado, y c) la fuerza de la iniciativa tomada en el presente.” (*idem*).

³⁵ El concepto de ser-para-la-muerte fue desarrollado por Heidegger al tratar de resolver el problema de si el ser deja de ser-en-el-mundo cuando deja de estar-en-el-mundo, y cómo la conciencia de la muerte influye en la existencia del ser. Cfr. Levinas, *op. cit.*: 46-68.

Otro ejemplo especialmente ilustrativo del horizonte de espera es el de Daniel, el Mochuelo, quien proyecta su historia hacia un futuro de nuevas experiencias, pero con la imposibilidad de dominar las cosas al estar sometido a la voluntad de los mayores, que gobiernan y disponen de su vida, y de su porvenir. Drama que se extiende al hombre, siempre sometido a quien dispone por él, y a la fatalidad de acontecimientos que se suceden independientemente de uno y que se advierten como presente intempestivo. Es indicativo el descubrimiento que hace Daniel, en el momento en que muere su amigo Germán, el Tiñoso, de la finitud del ser,

pasó la noche en vela, junto al muerto. Sentía que algo grande se velaba dentro de él y que en adelante nada sería como había sido (...). Algo se marchitó de repente muy dentro de su ser: quizá la fe en la perennidad de la infancia. Advirtió que todos acabarían muriendo, los viejos y los niños. Él nunca se paró a pensarlo y, al hacerlo ahora, una sensación punzante y angustiosa casi le asfixiaba. Vivir de esta manera era algo brillante, y a la vez, terriblemente tétrico y desolador. Vivir era ir muriendo día a día, poquito a poco, inexorablemente (...). Todos eran efímeros y transitorios y a la vuelta de cien años no quedaría rastro de ellos sobre las piedras del pueblo (...) Y la mutación se produciría de una manera lenta e imperceptible. Llegarían a desaparecer del mundo todos, absolutamente todos los que ahora poblaban su costra y el mundo no advertía el cambio. La muerte era lacónica, misteriosa y terrible.³⁶

Sin embargo, el autor no se limita a presentar la fatalidad de los acontecimientos, perdiendo completamente el sentido de la existencia. También procura mostrar algunos atisbos de esperanza, de ilusión por un futuro mejor, con una gran libertad de espíritu. Lo expresa así en su obra *La hoja roja*: “la Desi, en efecto, juntaba cosas para el día de mañana. En menos de dos años había reunido además de la colcha, dos mudas, dos toallas, tres sábanas y la maleta”,³⁷ más adelante señala: “haz lo que quieras, la vida es corta y si nos la amargamos unos a otros obligándonos a hacer lo que no nos gusta no valdría la pena vivirla”.³⁸ Llama la atención que Delibes ponga estas expresiones en boca de

³⁶ Delibes, *op. cit.*: 200.

³⁷ *Ibidem*: 278.

³⁸ *Ibidem*: 324.

uno de sus personajes más sencillos, que no está “contaminado” con la visión deshumanizada del progreso y de los cuales el autor espera la salvación de la humanidad.

En el argumento de *La hoja roja* el autor nos describe el drama humano ante la última etapa de la vida: la vejez. Es una propuesta de la desilusión, donde la estructura de la preocupación del ser trasciende los límites del dolor y la angustia es aceptada como condición de recorrer la trayectoria del ser ante el inminente y cada vez más cercano fin.³⁹ El mismo título de la obra es un precioso simbolismo: “—Puede que Vázquez exagere —dijo—, pero de todas maneras a mí me ha salido la hoja roja en el librito de papel de fumar, eso es... —Quedan cinco hojas, Gil, convéncase”.⁴⁰

Se trata de la patética impresión del viejo Eloy, que acaba de jubilarse y siente su condición como cercana a la muerte. La cena de despedida de su trabajo es un desastre: el viejo ya no cuenta para nada. El retiro es la antesala del otro mundo, situación dramática que aqueja a la sociedad contemporánea cada vez más globalizada, en la cual se han desvalorizado conceptos otrora indiscutibles, tales como el sereno transcurrir del tiempo, y el apacible y respetado tránsito hacia la vejez, teniéndonos que enfrentar a un constante bombardeo de imágenes que pregonan la juventud como único valor. A través de la narración de la jubilación de don Eloy, el autor se encara denodadamente a ese planteamiento contemporáneo y utilitarista de que la vida se “acaba” cuando se deja de ser económicamente productivo. Nos hace considerar cómo le agobia su nueva situación no por una presión desmedida, sino por la pérdida del sentido de su existencia: “El tiempo le sobraba de todas partes como unas ropas demasiado holgadas”.⁴¹

Al tiempo que Delibes nos muestra esta desastrosa situación, metáfora también de la crisis de la idea de progreso, insiste en su preocupación por recuperar los valores humanos ante esta etapa de la vida y los pone de nuevo en el personaje de Desi: “desde el cese, el señorito estaba como ensimismado. La chica constataba su ensimismamiento en que el viejo no sentía formársele la moquita en la punta de la nariz y ella había de advertirle con frecuencia: ‘Señorito,

³⁹ Cfr. Levinas, op. cit.: 34-45.

⁴⁰ Delibes, op. cit.: 272-273. Los libritos de papel de fumar para envolver el tabaco suelen incluir, en España, una hoja roja, en la que se advierte al usuario: “Quedan cinco hojas” (N. del E.).

⁴¹ *Ibidem*: 286.

el pañuelo”.⁴² Sin embargo, no todos tienen el mismo comportamiento que la joven, y a su figura antepone la descarnada y más frecuente insensibilidad del prójimo ante el desmoronamiento progresivo del individuo, que lleva consigo la decadencia física y la presencia de manías, volviéndose pesadamente memorioso y repetitivo: “cuando el viejo repitió por tercera vez que un buen funcionario debía demostrar su condición a toda hora, porque la oficina debía ser la prolongación del hogar y el hogar la prolongación de la oficina, la mueca ambigua del señor Alcalde se fue trocando en un gesto de impaciencia”.⁴³ Se ejemplifica así una de las características de la sociedad contemporánea, en donde los viejos han llegado a ser un estorbo para todos, en particular para los hijos,⁴⁴ en donde el prójimo no les tiene respeto y los humilla tratándolos como niños. En la sociedad moderna, los ancianos sienten dramáticamente su inutilidad: mal comprendidos, se abaten y se retraen. Delibes censura una sociedad donde todo es egoísmo, y se anula a las personas que no sirven según sus parámetros.

En la obra del autor también podemos apreciar el enfrentamiento entre tiempo fenomenológico (el presente) y tiempo cosmológico (el instante),⁴⁵ donde los personajes, para salvaguardar la distancia entre ellos, acuden a la mediación de los recuerdos, lo que por una parte los tranquiliza, pues les permite rehacer el sentido de su pasado, aunque por otra los hace dolorosamente conscientes de lo inasible del mismo. Delibes acude a la analogía del cambio del valor del tiempo de una generación a otra, mediante los recuerdos del viejo, don Eloy, porque la vejez es una alegoría de la memoria: “En sus tiempos todo el mundo era más serio y los problemas serios se dirimían sin prisas, con la pertinente seriedad (...) Las cosas eran así y, de repente, no se sabía a ciencia cierta por qué, cómo, ni cuándo, todo había cambiado. El viejo Eloy constataba el hecho pero no acertaba a precisar sus causas”.⁴⁶

En la época contemporánea se ha modificado el valor del tiempo, pre-aleciendo la cultura de lo instantáneo, teniendo ahora como elemento ca-

⁴² *Ibidem*: 291.

⁴³ *Ibidem*: 268.

⁴⁴ *Ibidem*: 467.

⁴⁵ El tiempo fenomenológico nos remite a un presente que nos hace posible captar el antes como pasado y el después como futuro. El tiempo cosmológico se encuentra formado por una sucesión de instantes cualesquiera, que no pueden ser llamados estrictamente presente. Cfr. Masía, *op. cit.*: 60.

⁴⁶ Delibes, *op. cit.*: 325.

racterístico la urgencia de vivir, la rapidez con la que se deben realizar las cosas. En un acto de rebeldía contra esta imposición del mundo capitalista moderno, Delibes nos muestra que la prisa, metáfora del instante puntual, no deja ver al hombre, que se pierde en una búsqueda frenética de frivolidades que lo deshumanizan, y lo alejan del presente cargado de sentido, donde existe siempre la posibilidad de soñar con un mañana y recordar el pasado, en esa búsqueda de la autocomprensión y la identidad. El cuestionamiento que se hace don Eloy sobre este punto es muy revelador: “—¿A dónde irán tan de prisa, pienso yo? —¿Quién va de prisa, señorito? —Todos, hija; parece como que tuvieran miedo de no llegar”.⁴⁷

Al sostener el mismo antagonismo entre ciudad–campo al que nos referimos para analizar el espacio, el autor presenta el ámbito urbano como el origen de esa vida acelerada, donde el futuro se vuelve presente, proponiendo un ejemplo muy sencillo respecto de la forma de dirigirse a las personas, con el que nos remite a pensar hasta qué punto las relaciones sociales inciden en la concepción personal de tiempo: “según decía el ama de don Antonino, el marqués, los ricos, en las ciudades, no podían perder el tiempo en llamar a las personas por sus nombres enteros”.⁴⁸ Es aquí donde notamos una correspondencia con la tipología dada por Gurvitch,⁴⁹ pues en contraposición a este tiempo urbano, que se anticipa a sí mismo, se hace manifiesto un tiempo duradero, expresado en la vida rural que se vive en el campo, metáfora del lugar en donde es posible vivir íntegramente, en conjunción con la naturaleza, la que brinda a la humanidad la serenidad que necesita para ser realmente lo que es:

Al Mochuelo le agradaba aquello más que nada [sentir sobre sí la quietud serena y reposada del valle, contemplar el conglomerado de prados, divididos en parcelas], quizá, también, porque no conocía otra cosa. Le agradaba constatar el paralizado estupor de los campos y el verdor frenético del valle y las rachas de ruido y velocidad que la civilización enviaba de cuando en cuando, con una exactitud casi cronométrica.

⁴⁷ *Ibidem*: 405.

⁴⁸ *Ibidem*: 95.

⁴⁹ Gurvitch, en un enfoque análogo al de Lefebvre (lo experimentado, lo percibido y lo imaginado), propone una tipología para pensar el significado del tiempo en la vida social, donde sostiene que formaciones sociales específicas se relacionan con un sentido específico del tiempo. Cfr. Harvey, *op. cit.*: 247-249.

Muchas tardes, ante la inmovilidad y el silencio de la naturaleza, perdían el sentido del tiempo y la noche se les echaba encima.⁵⁰

Quizá el tema en que Delibes insiste especialmente respecto del destino humano y la finitud del hombre, ya mencionado al comentar sobre la infancia y la vejez, es el de la muerte. Nos la manifiesta misteriosa, silenciosa, aterradora, que cierra toda posibilidad de salida: “El viejo Eloy le dijo, con el rostro transido de amargura, que la vida era como una sala de espera y que todos andaban en ella, y que, de cuando en cuando, alguien decía: ‘El siguiente’ y de esta manera, poco a poco, el mundo se iba renovando, porque unos entraban y otros salían, pero que más tarde o más temprano a todos les llegaría el turno”.⁵¹

Ante este hecho inevitable, el autor no enfoca la problemática de una manera desesperanzada. Por medio de la ficción propone una sociedad alternativa donde sus personajes, por medio de sus acciones, aunque muy privadas y alejadas de heroicas epopeyas, simbolizan el potencial de rebelión de un grupo reprimido por el orden establecido.⁵² Don Eloy se resiste a la destrucción. Busca la solidaridad fuera de la familia, con la empleada que tiene en su departamento, la Desi, quien todavía presenta sentimientos humanos, y también está sola en la ciudad. Son dos soledades, dos desilusiones que se buscan para resistir la resaca de la vida: “Junto a la chica, el viejo Eloy se sentía apaciguado y en calma. La espera no le impacientaba ni le ganaba el deseo de sacarle a la vida un rendimiento”.⁵³ En cierto modo, el autor logra en la metáfora de la vejez y el retiro los matices más acabados para resumir el ser-para-la-muerte, puesto que, aunque la jubilación es un hecho vívidamente presente que hace consciente del futuro a Don Eloy, éste tiene la posibilidad de enfrentarse, con todos los altibajos emocionales implícitos, a la idea de su propia muerte, pues si bien la ilusión de un futuro promisorio no lo alimenta, como al Mochuelo, tampoco tiene la acuciante necesidad de responder al instante, como el Senderines, con lo que encuentra una relativa paz donde su ser puede existir cómodamente en el tiempo.

⁵⁰ Delibes, *op. cit.*: 43-44.

⁵¹ *Ibidem*: 423.

⁵² En similitud de espíritu, Ricoeur aboga por la recuperación de la utopía, liberada de la mitología del progreso. Al respecto, véase Pérez Tapias, 1991: 425-436.

⁵³ Delibes, *op. cit.*: 404.

La redención llega del ámbito rural, donde su gente es compasiva y está dotada de sentimientos generosos. La compasión es un valor que Delibes busca rescatar: “La Marce siempre estaba dispuesta a hacer un favor, ésa es la verdad (...) la Desi conocía muchas chicas y ninguna, a pesar de su talento, como la Marce. Sin duda, la Marce tenía sus flaquezas como el viejo y como la Caya, su madrastra, y como todo hijo de vecino, pero la Desi la disculpaba”.⁵⁴

Su propuesta: la vejez no es una desdicha, cuando existe la solidaridad entre los seres humanos. Sólo la solidaridad humana es capaz de compensar eficazmente los estragos del tiempo.

CONCLUSIONES

A lo largo de las novelas de *Los estragos del tiempo*, el autor se vale de una serie de figuras retóricas —ficción, metáfora, analogía, alegoría, significados, símbolos, utopías— para re-crear el espacio y el tiempo, con lo que da lugar a una serie de conceptos que son a la vez premisas y propuestas, en los que refleja claramente su postura frente al mundo contemporáneo y sus dificultades.

La problemática del espacio en el mundo actual, para Delibes, podría resumirse en el enfrentamiento entre la libre apropiación del espacio y las formas de dominación de éste por el mundo capitalista, representadas en las alegorías de campo y ciudad, respectivamente, que son antagónicas en la elaboración de la noción de progreso. Además, como en toda obra literaria, el autor presenta al espacio en su relación dialéctica entre lo imaginado y lo percibido, donde se advierte un fuerte enfoque fenomenológico, en el que el espacio es sentido antes que pensado. Para lograrlo alude a la subjetividad, a la experiencia sensorial, hacia la que guía por medio de la vívida descripción de los colores, de los olores y los sonidos, aparte de hacer siempre patente la transformación del espacio que se manifiesta según el estado anímico de sus personajes.

La problemática del tiempo en la actualidad está centrada en el conflicto entre la continuidad y la discontinuidad, en las paradojas del tiempo que se

⁵⁴ *Ibidem*: 276-277.

manifiestan en el enfrentamiento del tiempo vivido con el tiempo instantáneo. Nuevamente recurre a los antagónicos ciudad-campo, pero llega aún más lejos en su uso antipódico de figuras, relacionando y ampliando los significados de la prisa y la monotonía, de la infancia y la vejez, de la velocidad y la lentitud, con lo que logra incidir repetidamente en el tema de lo finito, en específico de la finitud de la vida del hombre y de la angustia existencial que esto le provoca.

La crisis de la idea moderna de progreso también es impugnada duramente por el autor desde la perspectiva del tiempo, pues denuncia la cultura de lo instantáneo, propia del mundo capitalista y globalizado que, encantado por la tecnología, pierde el sentido de su propia existencia —que se manifiesta en los valores tradicionales que hacen ser al hombre— y sufre los estragos del tiempo.

Tras el análisis de las dimensiones del espacio y del tiempo en la obra de Miguel Delibes, una cuestión nos salta insistentemente a la vista: una no puede comprenderse sin la otra. La barrera entre ellas a veces es tan fina, que muchas veces nos encontramos aludiendo al tiempo para explicar el espacio, y viceversa. Lo que es claro, tanto en el manejo que hace el autor del espacio-tiempo como en las consideraciones teóricas que se puedan hacer al respecto, es el profundo contenido social inscrito que conllevan, donde se manifiesta la pregunta —eterna, por cierto— ¿quiénes somos? En la búsqueda de respuestas a esta preocupación ontológica, tal pareciera que Delibes hace un guiño con su ojo literario al Heidegger que señala que la pregunta no es el qué, sino el quién.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTON (1988) “La dialéctica filosófica de las nociones de la relatividad”, en: *El compromiso racionalista*, México: Siglo XXI Editores.
- DELIBES, MIGUEL (1999) *Los estragos del tiempo*, Barcelona: Ediciones Destino.
- HARVEY, DAVID (1998) *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, tr. Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu.
- LEVINAS, EMMANUEL (1998) *Dios, la muerte y el tiempo*, tr. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MASÍA, JUAN, et. al. (1998) *Lecturas de Paul Ricoeur*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas.

- ORTEGA VALCÁRCEL, JOSÉ (2000) *Los horizontes de la geografía: teoría de la Geografía*. Barcelona: Ariel.
- PALAZÓN MAYORAL, MARÍA ROSA (1999) “Correspondencias de los espacios geográfico e histórico con el literario”, en: Lapoujade, María Noel (coord.), *Espacios imaginarios*. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM.
- PÉREZ TAPIAS, JOSÉ ANTONIO (1991) “Utopía y escatología en Paul Ricoeur”, en: Calvo Martínez, Tomás y Remedios Ávila Crespo (eds.), *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*, Barcelona: Anthropos.
- RICOEUR, PAUL (1991) “Autocomprensión e historia”, en: Calvo Martínez, Tomás y Remedios Ávila Crespo (eds.), *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos.
- Wünnenburger, Jean-Jacques (1999) “Lo imaginario en la filosofía francesa contemporánea”, en: Lapoujade, María Noel (coord.), *Espacios imaginarios*. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM.

INTRODUCCIÓN

El título original de la obra cinematográfica objeto de este análisis es *Before the Rain*, con dirección y un guión de Milcho Manchevski; es una producción de Gran Bretaña-Francia-Macedonia, de 1994. La interpretación corre a cargo de Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregorie Cuelen y Labina Mitevska. La película fue nominada al Oscar en el año 1994, dentro del género de mejor película extranjera, y ganadora del León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, 1994.

Éste es el primer largometraje del macedonio Milcho Manchevski, quien concibió la idea en un viaje a su Macedonia natal, después de varios años de ausencia. Inspirado en la guerra civil de su país, escribió tres relatos muy sencillos, con argumentos universales, como: el amor imposible en “Palabras”, un dilema irresoluble en “Rostros” y la vuelta al hogar en “Fotografías”.

El guión está estructurado en tres historias que tienen como trasfondo la guerra. Dos están situadas en Macedonia y una, en Londres. Sus protagonistas viven varias historias de amor determinadas por la violencia de la guerra. En la primera, un joven monje macedonio esconde a una joven albanesa musulmana perseguida por la comunidad cristiana; en la segunda, la directora de una agencia de noticias vive una relación sentimental conflictiva con un fotógrafo de origen macedonio que decide volver a su país. Este último personaje protagoniza la tercera historia, centrada en el regreso a su casa, dónde vivirá el horror de la guerra a través de la joven albanesa del primer episodio.

ANÁLISIS HISTÓRICO-SOCIOLÓGICO

En un esfuerzo por delimitar el espacio, debemos ubicar históricamente el conflicto entre Macedonia y Albania en la guerra de los Balcanes, sitio donde se desarrollan los acontecimientos, ubicándolos en tiempo y espacio. El espacio absorbe los componentes de carácter puntual o de ubicación concreta. Es la noción de espacio la que permite trascender el lugar concreto, el sitio y ubicar lo que son elementos singulares en un marco general.

Nuestras experiencias inmediatas sobre el entorno van asociadas a los objetos que lo constituyen. La diferenciación que establecemos, en relación con los caracteres de estos objetos o de la ubicación que presentan, permite distinguir entidades distintas, sitios y lugares diversos.¹ Por esta razón, debemos analizar la estructura narrativa del filme como expresión simbólica del círculo trágico de los acontecimientos en que se encuentran inmersos los personajes y valorar la intervención de los medios de comunicación, y concretamente de la prensa gráfica, en la visión que tiene la gente de los conflictos bélicos.

La percepción de los sucesos se dan como una sucesión en el tiempo y, como establece Norbert Elías en su libro,² presupone que hay en el mundo seres vivos que, como los hombres, son capaces de recordar de una manera unívoca lo sucedido con anterioridad y de verlo con una mirada espiritual, en un cuadro único; es decir, para percibir el tiempo son necesarias unidades concentradoras capaces de elaborar un cuadro mental en el que los eventos sucesivos se encuentren juntos.

Si entendemos que el espacio está directamente relacionado con la idea de ordenación, como una acción ordenadora, con una actividad productora de objetos que es al mismo tiempo productora de amplitud, de la cual surgen relaciones espaciales, y si asociamos la extensión con objetos, vemos en la película *Antes de la lluvia* una crítica a la brutalidad de la guerra entre comunidades que comparten un territorio, así como a los valores que se esgrimen para justificar o repudiar la violencia y el odio entre las comunidades enfrentadas, y la comparación entre las vivencias de la guerra en sus protagonistas y la imagen que transmiten los medios de comunicación.

¹ Ortega Valcárcel, 1997: 338.

² Elías, 1984: 47.

La noción espacial más extendida en todas las culturas humanas corresponde a esta relación entre objetos que surge de la experiencia, de lo que se obtiene un análisis de la estructura narrativa de la película y de la especial significación que tiene respecto del sentido de los acontecimientos que relata, y provoca la comparación entre las diversas actitudes de los personajes ante las situaciones límite que les toca vivir.

Según Ortega Valcárcel,³ el tránsito de la noción de espacio, de carácter sensorial, al concepto de espacio, de naturaleza intelectual, se encuentra paradójicamente en un proceso de vaciado. La extracción de los objetos supone una operación intelectual; significa vaciar la naturaleza y representarla como un recipiente, como un contenedor; el vaciamiento de la experiencia sensible es el fundamento de los muy diversos conceptos de espacio que utilizamos; por lo tanto, esta operación de “vaciado” aparece en el filme, al desarrollar una actitud crítica en relación con los argumentos ideológicos y políticos que justifican la guerra entre las comunidades musulmana y cristiana, y al hacer una valoración crítica de la información que nos llega a través de los medios de comunicación.

El concepto de espacio como un contenedor o soporte de acciones humanas, simple escena del devenir social, constituye una de las representaciones básicas del espacio, en la geografía y en la cultura occidental. La película *Antes de la Lluvia* es una lúcida parábola de los conflictos que han assolado Europa recientemente y provocado una guerra devastadora tanto en el sentido físico como moral. Los ideales de convivencia y tolerancia han sido destruidos brutalmente y la población, víctima de la guerra civil, se ha visto obligada a tomar partido en nombre de unos principios definidos por la etnia, la nación o la religión; éste es el espacio como una superficie objetiva, en la cual se sitúan y ubican tanto los fenómenos físicos, como los sociales o políticos.

El espacio matemático o geométrico es considerado, en oposición al espacio vivencial o vivido, “medio de la vida humana”; el espacio geométrico o euclidiano no es sino un vaciamiento del espacio vivido, una reducción de ese mero objeto.⁴ Se ha hablado de la película como metáfora trágica de un mundo condenado, de embrión del desastre que amenaza Europa, o de radiografía de un conflicto nacionalista de terribles consecuencias. Cualquiera de estas

³ Ortega Valcárcel, *op. cit.*: 341.

⁴ *Ibid.*: 346.

explicaciones, que aluden a la dimensión individual o colectiva del conflicto, corresponde perfectamente a la brutal violencia que vemos en las imágenes como reflejo de esta situación.

El concepto de organización del espacio se refiere a un espacio neutro y vacío susceptible de recibir y ordenarse de acuerdo con las prácticas humanas; es la conducta de las poblaciones o grupos sociales, de acuerdo con sus necesidades y cálculos, lo que condiciona los procesos espaciales, determina la organización del espacio y las estructuras espaciales. Las distribuciones espaciales que resultan de esta conducta son el objeto de interés del geógrafo. La organización espacial se percibe desde la perspectiva de la distribución y localización de los fenómenos sociales, donde el espacio es una expresión geométrica de la actividad social.

Según el director, el título del filme hace referencia a “la sensación de tensa expectativa que se produce cuando el cielo está cargado y amenaza tormenta”. Esta tensión de la espera antes del estallido de la lluvia es la imagen que mejor ilustra la situación de las luchas nacionalistas en los Balcanes y concretamente la situación de Macedonia, que consiguió la independencia la última semana del rodaje. Los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes no desencadenaron un conflicto armado como en otras regiones de la antigua Yugoslavia, pero igualmente estaba presente toda la fuerza del odio y la violencia entre las diferentes comunidades que convivían en el mismo territorio.

No estamos diciendo que el director justifique, en momento alguno, el horror de la guerra y la intensidad del odio, simplemente muestra sus efectos a través de los tres episodios que se estructuran a partir de un movimiento circular entre el inicio y el final del relato. Este cielo que amenaza tormenta, observado inicialmente por el joven monje del monasterio, acaba descargando la lluvia sobre el cuerpo abatido del periodista que ha decidido volver a su país para vivir de cerca el conflicto. Entre las dos imágenes se establece un vínculo a través de la joven albanesa, que consigue huir de la persecución de su familia, merced a la intervención del periodista, y llega al monasterio donde el joven monje mira el cielo, que amenaza tormenta.

Según Norbert Elias, el tiempo se refiere a ciertos aspectos del flujo continuo de acontecimientos, en medio del cual los hombres viven y del cual son parte.⁵ En el marco de esos cambios culturales y epistemológicos, el espacio natural individualizado es visto desde su apariencia, como un ob-

jeto visual, es decir, como un paisaje. El concepto de paisaje permite destacar los componentes visuales del espacio; abarca desde lo físico hasta lo etnográfico y estético y tiene una connotación visual. El círculo trágico de los acontecimientos obedece a una lógica implacable guiada por el odio y la violencia, que impiden cualquier actuación al margen de las fuerzas que se enfrentan.

Manchevski afirmó, en el Festival de Venecia, cuando recibió el León de Oro:

el film no trata sobre la guerra, sino sobre la gente que tiene que tomar decisiones. Habla sobre el hecho que, en algún momento de la vida, todos tenemos que tomar partido. Cuando alguien se encuentra en la situación extrema de una guerra, la situación por sí misma es mucho más radical, y por eso es por lo que necesariamente hace falta situarse en un bando determinado. Por esto, el film tiene el título de *Before the Rain* y no *Before the Tempest*, que me parecía demasiado obvio.

Ortega y Gasset decía: “el espacio permite a la comunidad reconocerse como pueblo”; hay que reconocer una afinidad entre el alma de un pueblo y el estilo de sus paisajes, el espacio como paisaje no es ahora neutro, ni independiente, ni externo, ni isomorfo; por el contrario, es un espacio de identidad, un espacio nacional, un espacio subjetivo; esto puede ser claramente apreciado en el filme, el cual muestra toda la brutalidad de la guerra, pero también el amor de la gente por su suelo, por su tierra y sus raíces, mismo que se presenta como un sensible canto a la vida que irrumpe como la lluvia sobre el cuerpo abatido del periodista-fotógrafo que ha decidido volver a su país, Macedonia, para vivir de cerca los conflictos. El sentido de la vida se revela con esta lluvia que, como la violencia, estalla desprendida de una tensa espera.

El paisaje responde a una percepción, se identifica con la apariencia, con el aspecto; es la imagen que presenta el espacio en un área determinada que permite distinguirla e individualizarla. El paisaje otorga personalidad al espacio, lo hace distinto, se concibe como una totalidad que resulta de la combinatoria de múltiples elementos, físicos y de humanos, y de una trayectoria histórica determinada.

⁵ Elias, *op. cit.*: 82.

Por lo que se refiere a la región, éste es un concepto geográfico que ha permanecido, durante mucho tiempo, como núcleo conceptual de disciplina. El proceso geográfico consiste en transformar una noción común en un concepto, dotándolo de contenido y dándole un perfil preciso. La región se aplica a ámbitos de uniformidad u homogeneidad. La región tiene que ver con la diferenciación de la superficie terrestre en un número finito de áreas distintas. La región histórica identifica un territorio administrativo o político en su origen, mantenido para diferenciar un área.

Sin embargo, en el caso de la película que analizamos, sería difícil precisar la región histórica, ya que ésta es precisamente la base del problema, el conflicto de la tenencia de la tierra, ocasionado y dividido por las creencias religiosas en la zona de los Balcanes, particularmente en Macedonia.

Según Ortega Valcárcel,⁶ la tercera dimensión conceptual del espacio geográfico corresponde a su identificación como un objeto social, vinculado a la naturaleza espacial de la sociedad humana, la cual constituye el soporte de esta formulación que, por otra parte, se presenta bajo expresiones diferentes, que traslucen propuestas teóricas contrapuestas.

Si se entiende al espacio como una realidad mental o subjetiva, sometida a la percepción particular de cada individuo, apoyada en concepciones filosóficas de carácter idealista, expresamente reivindicadas en algunos casos, o en su formulación fenomenológica, de creciente predicamento, el espacio queda reducido al producto de la experiencia y la conciencia individual. La visión que construye el filme sobre la guerra es el resultado de una serie de miradas situadas en puntos diferenciados del círculo de violencia que las rodea y determina. La mirada extrañada del joven monje que esconde a la joven musulmana albanesa; la mirada distanciada de la cámara que recoge las instantáneas del dolor y de la muerte que transmiten los medios de comunicación, y la mirada directa sobre los hechos que contempla con horror el resultado de un atentado a Londres, o la muerte brutal y inexplicable de la joven albanesa por su propia familia. Estas tres formas de espacio subjetivo de mirar protagonizan los tres episodios en que se estructura el filme.

Si entendemos que el espacio es un producto histórico, que no se confunde con su historia, ni con el inventario de objetos que lo configuran, ni

⁶ Ortega Valcárcel, 1997:356.

con las representaciones y discursos que se elaboran sobre él, aunque tiene que ver con ellos, el espacio social constituye un espacio socializado; nuestro filme se divide en tres episodios de espacio social: “Palabras”, “Rostros” y “Fotografías”, títulos elegidos para diferenciar los tres segmentos narrativos que se enlazan en un círculo trágico. Así pues, según se establece en el libro de Norbert Elias,⁷ la determinación del tiempo radica en la facultad humana de vincular entre sí dos o más secuencias distintas de transformaciones continuas, de las cuales una sirve de unidad de medida temporal para las otras.

El episodio “Palabras” alude al voto de silencio del joven monje de un monasterio que acoge a la chica albanesa, o a la incomunicación entre los dos jóvenes que hablan un idioma diferente. Son palabras que no dicen nada, que no pueden justificar ni explicar lo que pasa. Las imágenes solamente expresan el miedo y la extrañeza del joven monje, o muestran los ojos interrogantes de la joven albanesa cuando muere abatida por su hermano. No hay otra justificación más allá de la pura irracionalidad de la guerra que destruye toda forma de vida. Los rostros aluden a las fotografías que una editora revisa en su agencia de noticias. Entre los rostros anónimos vemos el joven monje sentado junto a la chica albanesa muerta. Para nosotros los espectadores, el anonimato se transforma en trágico reconocimiento de una muerte —la del periodista, fotógrafo— que acabará con la vida de la directora de la agencia.

Y por último, el episodio “Fotografías” hace referencia a la experiencia de un corresponsal de guerra que decide captar el conflicto directamente con sus propios ojos, sin la distancia del objetivo mecánico. Este periodista-fotógrafo decide volver a su país y asumir el riesgo de vivir directamente el conflicto. Cuando vemos la muerte del periodista-fotógrafo bajo la lluvia, abatido por defender a la joven albanesa, comprendemos la dimensión trágica de todo el relato. Inevitablemente el círculo se cierra con la llegada de la chica al monasterio, dónde dos monjes contemplan el cielo al notar la caída de las primeras gotas de lluvia.

Unos breves minutos han pasado entre el inicio y el final de la película, unos minutos marcados por la “tensa espera” de esta tormenta que estalla finalmente. Son estos momentos de suspensión durante los cuales todo queda detenido por unos instantes hasta la irrupción de la lluvia.

El espacio como producto social, como un sistema de relaciones sociales, cuya materialidad identificamos también como espacio geográfico, constituye

⁷ Elias, 1984: 84.

la representación más reciente del espacio como objeto de la geografía, y lo vemos claramente señalado en los tres episodios en que se divide la película *Antes de la lluvia*.

El uso del espacio como un concepto central para los geógrafos y otras ciencias sociales como la historia, constituye un rasgo relevante del desarrollo de las ciencias sociales. Existe una concepción del espacio como contenedor o escenario y por ello una referencia al espacio absoluto o espacio geométrico de herencia griega. El uso del espacio puede apreciarse claramente en el filme, al conocer la situación del centro de Europa antes del estallido de la guerra y valorar la dimensión política y social del conflicto; al considerar y valorar la actitud de los protagonistas del filme en relación con la situación en que viven y al valorar la visión que nos ofrece el filme sobre la guerra a partir de las diversas situaciones que se ejemplifican en cada episodio.

Podemos concluir con una frase de Norbert Elias: “el tiempo es el resultado de una síntesis humana que sólo puede entender quién la refiera a ciertos procesos sociales”.⁸ Existe una relación entre espacio y tiempo. La percepción y determinación de las posiciones espaciales y temporales en cuanto tales empieza en un estadio del desarrollo social, en que los hombres han aprendido a manejar los eventos con el auxilio de medios de orientación de un nivel relativamente alto de generalidad y síntesis, y a reflexionar sobre ellos. Los nexos posicionales mismos no pueden separarse entre sí. Todo cambio en el espacio es un cambio en el tiempo y todo cambio en el tiempo es un cambio en el espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- Before the Rain*. Aim y British Screen Productions. Prod. Cedomir Kolan. Guión y dir. Milcho Manchevsky. República de Macedonia-Francia. Inglaterra. 1994
- ELÍAS, NORBERT (1997) *Sobre el tiempo*, traducción de Guillermo Hirata. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA VALCÁRCCEL, JOSÉ (1991) *Los horizontes de la geografía*. Barcelona: Ariel.

⁸ *Ibid.*: 111.

ANÁLISIS DE LAS TRANSICIONES ESPACIO-TEMPORALES EN LA PELÍCULA *LAS HORAS*, DE STEPHEN DALDRY

Mercedes Álvarez Valdez

*Pero ¿qué haríamos con el tiempo que nos queda?*¹

INTRODUCCIÓN

El tiempo cronológico, materializado en las sociedades más modernas en los calendarios y horarios, está basado en hechos de la naturaleza, como el día y la noche o las estaciones; es decir en movimientos de la Tierra y otros cuerpos celestes, aunque también se ha tomado en cuenta hechos históricos que han servido como punto de partida; como es obvio hasta este punto, el tiempo cronológico es una clasificación del hombre, un método para catalogar hechos concretos (desde el movimiento de una mano, hasta la muerte de un ser vivo). Este método, sin embargo, lleva de sustento algo concreto: el movimiento y las huellas, los rastros de ese movimiento ejemplificados fundamentalmente en los factores: desarrollo y muerte. El hombre ve en sí mismo y en todo lo que le rodea las huellas del devenir y de su decadencia; es entonces el tiempo, como potencia de desarrollo y como potencia corrosiva, lo que atrae y obsesiona.

En las artes —vistas como expresión de las obsesiones del hombre (entre otras cosas)— tienen en mayor o menor medida insertado el factor tiempo; “todos somos hombres de nuestro tiempo” y “nadie puede escapar a su tiempo”, son frases muy comunes y en las artes esto se percibe claramente.

El cine es un arte que, en su corta historia (comparada con otras como la pintura o la escultura) se ha valido de recursos estéticos y científicos del

¹ Frase de la novela citada en la película.

quehacer humano, buscando ser medio de expresión, entretenimiento, comunicación, testimonio y documento; sus resultados han ido de lo irascible a lo irrisorio pasando, por supuesto, por lo sorprendente. En el cine el tiempo no sólo es fundamental, sino que en algunos casos es un actor más de la trama y acompaña al espectador, poniendo énfasis en aquello que el director o realizador desea que se resalte, pasando una vida en horas o eternizando un detalle.

LAS HORAS, DE STEPHEN DALDRY

La película *Las Horas* es un trabajo basado en la novela homónima de Michael Cunningham; fue realizada en el 2002, dirigida por Stephen Daldry y tiene una duración de 114 minutos. En esta película el tiempo (aunque sería más adecuado decir los tiempos) es esencial para la trama, trascendental diría yo, pues forma parte de una estructura compleja, llevada suavemente por finos hilos que entrelazan las historias de la trama; busco aquí describir esa estructura, ese andamiaje temporal que son los medios de los que se vale el director para contar la historia de una día en la vida de tres mujeres.

Virginia Wolf, Laura Brown y Clarissa Vaughan son los nombres de los tres personajes centrales, tres mujeres que viven tiempos diferentes, unidas por una novela titulada *Miss Dalloway*, escrita por la primera, leída por la segunda y personificada a su manera por la tercera. Primero Virginia, la escritora, en su lucha entre la locura, la frustración y el amor; después Laura, con su vida durante la posguerra y su huida de una existencia trivial; y por último Clarissa, quien busca que un antiguo amigo suyo, que padece VIH, recupere su deseo de vivir al tiempo que se evade de sí misma.

En la estructura tradicional de los tres actos (introducción, desarrollo y desenlace), la entrada, presentación de los personajes, tiene una enorme carga simbólica, ya que debe ubicar al espectador en lugares y tiempos concretos, por ahí comenzaremos; inicia con el sonido del agua al correr, luego corta hacia una mujer que camina encorvada, entre árboles y arbustos, como una cortina de color verde; luego vemos el acercamiento de una mano con una pluma y la voz de fondo que dice: “querido, tengo la certeza de que estoy enloqueciendo nuevamente y esta vez no me recuperaré”.² En esta frase vemos un hecho

² *The Hours (Las Horas)* (Paramount, EU. 2002).

irrevocable, esta voz nos señala que, a partir de este punto, ha sucedido algo irremediable.

Y vemos a un hombre, se infiere que se trata del hombre a quien va dirigida la frase, que entra tranquilamente a su casa, hasta que observa una carta con su nombre; la ve y sale corriendo; de fondo la misma voz repite “has sido en todos sentidos lo que uno puede ser, todo se ha ido de mí, excepto la certeza de tu bondad”; esta voz nos guía de la imagen del hombre saliendo de prisa, a la mujer entre la hierba acercándose a un río, hundiéndose en esas aguas lentamente mientras la cámara toma un *close up*³ de su pie flotando entre el agua, su zapato, su mano, que se pierden mientras el cuerpo se deja llevar.

Lo que sucede en horas (tal vez días), desde el momento en que ella escribe la carta de suicidio hasta la consumación de éste, todo ha sido compactado en una narración de minutos; el tiempo en cine es especial y el director ha querido centrarse en el suicidio mismo, del cual ha prolongando los instantes, los minutos; se ha detenido en los detalles; vemos el rostro hundirse y el cuerpo flotar; el acercamiento de las manos, de los vestidos, todo con el fin de apreciar de una forma muy cercana y lenta aquello que en tiempo real es más rápido.

Quisiera comentar en este punto la secuencia que yo denomino de presentación, ya que en ella, se nos da una idea de quiénes son las tres protagonistas, cómo viven, en qué espacio y tiempo, sus diferencias y los elementos que las unen; me centraré en las transiciones (de tomas y sonido), obviamente simbólicas que, mediante elementos culturales aprendidos, dan al espectador la impresión de transitar por los tiempos de las protagonistas.

Empieza con un plano extendido de varias casas en un suburbio de clase media (letrero: Los Ángeles, 1951); música suave de piano, un coche se acerca y un hombre baja de él; la cámara lo sigue hasta el interior de una de estas casas; el hombre mira a una mujer recostada, es Laura Brown: en tomas subsecuentes vemos también a Virginia y a Clarissa en sus camas, pero sólo esta última duerme realmente, las otras dos sólo fingen.

Es de mañana, la rutina es semejante para la tres, trivial pero llena de detalles: se levantan al sonar un despertador, estos despertadores y su sonido en concreto son elementos que dan una clara idea de que el tiempo (en el sentido cronológico) es diferente para cada una; en Laura es un *ring*; para

³ Toma en la cual la cámara hace un acercamiento extremo de una persona o parte de ella.

Virginia es un *din-don*; mientras que Clarissa escucha un sonido electrónico; esta rutina va acompañada de la música de fondo, cuyos instrumentos y velocidad dan la idea de tres ríos corriendo paralelos a distinta velocidad.

Para completar la impresión de las tres temporalidades, se ofrecen uniones entre escenas basadas en objetos como jarrones, cortinas y flores, cuyo color y forma nos pasean por el entorno en el que viven estas mujeres, siguiendo el hilo de hábitos y acciones mecánicas de lo cotidiano de un despertar. Laura se sienta en su cama y toma un libro, Virginia tiene hojas entre sus manos y Clarissa recoge unos papeles; una frase hace el primer tejido de la historia; Laura lee: “La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma”.⁴ Virginia escribe la misma frase y Clarissa, ya despierta, dice a su pareja que ella iría a traer las flores.

Después la historia presenta una panorámica de la vida de estas mujeres, desde la óptica de un día en sus vidas. Laura vive el día de cumpleaños de su esposo, en el que la lectura de un libro y un evento sorpresivo marcarán su futuro y el de su hijo Richard. En esta mañana, mientras ella intenta hacer un pastel, una amiga suya la visita y le hace participe de una enfermedad que la aterra. Esta revelación, este sentimiento de vulnerabilidad compartida, lleva a Laura a besar a su amiga en los labios, ante la presencia inadvertida de su hijo. Esta imagen deja una huella indeleble en madre e hijo; la madre esa tarde decide huir, abandonar a su familia en busca de una vida; esta decisión marcará el futuro su hijo, quien años más tarde será un escritor que adquiere fama con una novela que es la exteriorización de su dolor, de sus frustraciones y de su ira contenida. La fama llega tarde, él padece VIH y esa mañana del 2001 es visitado por su antigua amiga y viejo amor, Clarissa Vauhaug, a quien en una broma macabra apodó “Señora Dalloway”.

El corte es simple, un subtítulo “New York 2001” es una transición de tiempo hacia el presente; hemos recogido los recuerdos de Richard, aquéllos que de alguna forma lo explican, pero aun como espectadores no hemos detectado esa fina unión que se hará notoria con un paseo por los objetos y quedará claramente manifiesta cuando la cámara centre su vista en una fotografía amarillenta de Laura Brown vestida de novia, mojada por las lágrimas de su hijo, que la sostiene.

Clarissa interrumpe la escena, como un remolino de color con un montón de flores entre las manos, su hablar rápido y artificialmente alegre se refiere a

⁴ Wolf, 2003: 17.

la fiesta que organiza (para Richard); este parloteo sólo es detenido por una frase: “Siempre haces fiestas para abrir el silencio. Vives para complacer”, para redondear el parecido de su Clarissa con el personaje de Wolf; esto desencadena una discusión y la salida a trote de Clarissa de vuelta a su casa a seguir con los preparativos. Ahí tiene lugar la llegada de su amigo Louis, cuya visita desata en Clarissa todo eso que se niega, ese miedo a la vida, a envejecer, que cubre ocupándose de otros para no ocuparse de sí misma, todo vertido en las lágrimas de una mujer madura que se arrincona como una niña, hasta que recupera el control.

Entre la historia de ambas, Virginia vive la visita de su hermana, quien tiene tres hijos y creen que su tía está loca, porque frecuentemente se queda ausente; la menor lleva a su madre y tía un ave que muere casi inmediatamente, lo cual despierta en Virginia la sensación de proximidad a la muerte; cuando la niña le pregunta “¿a dónde vamos cuando morimos?”, de alguna forma se da cuenta que ha llegado a un punto sin retorno, que está muriendo lentamente bajo las prescripciones de los médicos y que con ella está llevándose a su esposo, lo cual la deja asombrada y suplicante; cuando su hermana se despide, hay en la atmósfera un sentimiento de vulnerabilidad que lleva a Virginia a besarla en los labios y a pedirle, a suplicarle casi, que diga algo, pero sólo recibe silencio y la evasión de su hermana cercada de confusión. Esto deja a Virginia en un estado de ansiedad que la conduce a la estación del tren; poco después es perseguida por su esposo, quien la encuentra de pie entre su deseo de no morir y vivir una vida que no le gusta; quiere volver a la vida, objetivada en Londres, salir del pueblo en el que viven.

Esa noche, ella ha tomado una decisión (¿para su novela?): alguien debe morir, “¿por qué”, pregunta su esposo; en contraste para que los demás aprecien la vida, morirá el poeta, el visionario. Con aire resuelto, Virginia termina la sentencia, el círculo se ha cerrado para su historia. Laura llora en el baño, su esposo le acaba decir que esa vida es lo que él tiene por felicidad; entonces ella toma la decisión; “estoy aterrada por la idea de que pueda desaparecer”, dice con voz cortada; no quiere morir (ya intentó acabar con su vida), así que se decide por la vida y los abandonará a todos para buscarla; la decisión está tomada cuando ella sale con una sonrisa fingida y la cara lavada para acostarse esa noche.

El objeto de transición es de nuevo la foto de la boda de Laura mezclada con los gritos de Richard niño, quien ruega a su madre que no se vaya, aquella

tarde que tomó primero la decisión de morir. Ahí, solo, mirando aquella foto, escuchándose a sí mismo gritar, algo en su semblante cambia, algo en él cambia, y su reacción es eufórica. Así lo encuentra Clarissa, quien viene para llevarlo a la ceremonia previa a la fiesta que ha organizado; él, eufórico, arroja las cosas, quita las mantas de las ventanas, se mueve por todos lados, Clarissa queda estupefacta, busca que se calme y consigue que se siente en la moldura de la ventana; él la mira, le pide que le cuente la historia de su día, que empezó comprando flores (¡como la Señora Dalloway!); Richard escucha y sube los pies al marco de la ventana, abraza sus rodillas y declama: “No creo que dos personas puedan ser más felices de lo que fuimos nosotros”; y tal como Septimus Warren Smith (el poeta del libro de Virginia), se arroja al vacío, tejiendo el final de Richard con el de Septimus; ha muerto el poeta, el visionario.

Es de noche, el día ha terminado, Laura y Virginia ya han tomado sus decisiones, falta Clarissa quien se encuentra por primera vez, desde hace años, sola frente a ella misma; después de años entregados a Richard, con los preparativos de su fiesta malograda, sólo están ella, su hija y Sally, la pareja de Clarissa; un timbre anuncia la llegada de la madre de Richard, Laura Brown, quien ha leído el libro de su hijo, el mismo en el que él la mata, su hijo que se ha suicidado. Esa noche frente a Clarissa, Laura se autoexorciza, en un diálogo demasiado cercano al monólogo, a la confesión, una confesión que ella misma califica de sin sentido porque no busca el perdón de nadie y porque no hay nadie que la perdone.

Para concluir, en esta película el espacio y el tiempo son mucho más que un escenario en el que se desenvuelven los personajes; son actores de la trama, condicionantes de los personajes y y herramientas insustituibles de la estructura del film.

BIBLIOGRAFÍA

- WOLF, VIRGINIA (2003) *La Señora Dalloway*. Madrid: Lumen.
The Hours. Paramount. Prod. Robert Fox. Dir. Stephen Daldry, EU. 2002.

TIEMPO Y ESPACIO EN LA CINTA *MATRIX*

Mario Humberto Flores Rodríguez
Javier Valentín Hernández García
Leticia Torres Gutiérrez

INTRODUCCIÓN

Matrix es una cinta del género de ciencia-ficción proyectada en los años noventa; sin duda una película vanguardista, con un toque de post-modernismo que refleja una serie de elementos virtuales que llenan el espacio con algo novedoso: la esencia del plasma virtual que nos demuestra que la realidad se palpa aun sin estar el cuerpo presente. Ante esta situación se demuestra que todo espacio es ocupado por un ente, con una tendencia tecnológica vanguardista, en una clara revolución de espacios cibernéticos, la creación de una misión idealista por la liberación del hombre ante las máquinas.

Las acciones están enmarcadas en una realidad subjetiva, basadas en un principio matemático. La inteligencia artificial hace presencia con una imagen modernista, el hombre lucha con su creación tecnológica. En una de las primeras escenas, vemos al protagonista Neo escoger la pastilla que lo lleva a la *matrix* y empezar a descubrir todo el mundo “falso” en que vivía, los recuerdos de su vida que eran ideas vagas que tenía de él mismo; empieza a preguntarse cómo muchas cosas en que creía son falsas y otras en que no creía fueran reales. Una imagen central es cuando pasa por la puerta del restaurante y dice que en ese lugar se comen las mejores pastas, después de haber comido una especie de pasta blanca en la nave, que podría haber sido cualquier tipo de comida.

Se muestran mundos muy distintos y al mismo tiempo muy reales que intentan explicar que la realidad que percibimos es producto de figuras o moldes ideales que nos formamos a través de lo que vemos a nuestro al-

rededor. En el transcurso de la película vamos descubriendo “otra realidad”. Describir los detalles concernientes al acto de ver, de lo intangible, de lo inteligible, es, sin duda, un ejercicio que se refiere a las operaciones y objetos del conocimiento.

MODERNIDAD Y CONCEPTUALIZACIÓN ESPACIO-TIEMPO

Como respuesta al pensamiento dogmático procedente de la escolástica medieval, los intelectuales “ilustrados” sustituyeron la escala axiológica por un sistema de medidas que complementaba los acontecimientos socioeconómicos de la época. El espacio como jerarquía fue sustituido por un sistema que enfatizaba las relaciones de los objetos en el espacio y el descubrimiento de las leyes de las perspectivas, y de la organización sistemática de las pinturas dentro del nuevo marco fijado por el primer plano, el horizonte y el punto de influencia de las líneas paralelas.

Matrix se desarrolla en una ciudad cosmopolita de Estados Unidos (Nudocosa) en el año 1999 (tiempo virtual 2199); uno de los personajes principales es Neo, un adolescente empleado por una empresa de *software* con conocimientos en cibernética, quien navega por la red, sitio que es contactado por un grupo que se dedica a reclutar gente con conocimientos en cibernética (la *matrix*) comandados por su líder, Morfeo; su labor es prepararlos para combatir contra las máquinas. La gente está atrapada y conectada a una gran matriz digital que genera imágenes y sensaciones en su cerebro, haciéndoles creer que están en un mundo real. El futuro de la raza humana depende de los movimientos que hacen las computadoras, ya que ellas controlan el mundo. El ser humano sirve como alimento para las máquinas (toman su energía corporal), existen invernaderos (capullos) de embriones humanos con la finalidad de proporcionar energía a las computadoras; las acciones se desarrollan ya en la red, que es la dimensión que se crea bajo el sistema de la PC, programado en sitios estratégicos con un mundo devastado por los constantes enfrentamientos de las máquinas en contra de los humanos. En la película aparecen tres agentes vestidos con traje color negro, tratarán de impedir los fines de la *matrix*, hay escenas con movimientos virtuales en las luchas entre ellos y los integrantes de la *matrix*; el tiempo se detiene para dar paso a certeros golpes.

Algunos personajes son:

Neo (Keanu Reeves), que según las profecías es “El Elegido” que podrá vencer a las computadoras y liberar a la raza humana.

Morpheus (Laurence Fishburne), que tiene bajo su mando la nave Nabuconodozor; es la base de la rebelión y uno de los líderes más importantes.

Trinity (Carrie-Anne Moss): es el gran amor de Neo.

El Agente Smith (Hugo Weaving) enviado por las computadoras y enemigo número uno de Neo.

Por otro lado, el enlace por las comunicaciones traspasa la dimensión real, llegando a un espacio rodeado de imágenes virtuales que permiten a los actores desarrollar “poderes” o características físicas superiores a las que se puede tener en el mundo real. La transportación de una dimensión a otra es una interpretación del espacio-tiempo, que se conjuga con el fin de centrar el problema de un futuro que pudiera ser cambiado, con la ayuda de la transportación de un lugar a otro. El cuerpo y la mente son primordiales en la dimensión física, ubicados en un lugar del que se desprenden sucesos fuera de su realidad, fuera de su dimensión, donde existe el dolor de esta experiencia. La película se desarrolla en un espacio virtual sin escapar a la realidad inherente al ser humano.

La aplicación de los números en la cinta enmarca el campo en un carácter espacial. Se descubren las experiencias sobre el entorno, que van asociadas a los objetos que los constituyen; se muestra la diferencia que se establece entre los caracteres de los diversos objetos y la ubicación que presentan, permitiendo distinguir entidades distintas. La extensión del espacio en *Matrix*, va más allá de lo que se cree y se ve, lo tangible de la realidad llena el espacio. Lo importante de la trama es, sin duda, la ocupación del espacio; con esto se desprende la cualidad del espacio con un carácter multidimensional. El espacio como concepto trasciende lo puntual y se identifica, en cambio, con al menos las dos dimensiones, y siempre con lo tridimensional; engloba y absorbe los componentes de carácter puntual o de ubicación concreta, identificados en esos términos y conceptos espaciales, como “lugar”, “sitio”, “plaza”, entre otros, cuyo parentesco con el espacio es evidente.¹

¹ Ortega Valcárcel, 1991.

La importancia del tránsito en el espacio-tiempo es que van de la mano, esto se refleja en los movimientos que se dan, el vaciado de las imágenes de un lugar a otro; la naturaleza del espacio es un proceso donde los objetos suponen una operación intelectual. El espacio virtual de *Matrix* se transforma, lo que nos predispone a pensar en algo imaginario, actuando con el espacio. El proceso de autoconformación del tiempo como espacio independiente de la experiencia, que también va a consolidarse apoyado en la igualmente radical transformación de la relación hombre-naturaleza, sustentándose en el mundo de la modernidad, que se ve reflejada, sin duda, en la cinta. En el desarrollo de las acciones se conjugan edificios viejos en un entorno oscuro con paredes húmedas, grietas, pasillos largos, en contraste con edificios muy altos y modernos con un frío vacío, sin color, con un ir y venir de gente con rostros sin gestos. La naturaleza es, para los modernos, sólo el reservorio práctico de los materiales que debe ser dominada y regulada por los propios hombres.²

El espacio adquiere carácter objetivo y puede llegar a entenderse como algo existente en sí, al margen de los objetos que lo hacen, al modo como podemos imaginar una habitación vacía, metáfora directa de nuestra noción de espacio.³ La forma en la que percibimos y representamos el espacio se deben a las diversas teorías acerca del mismo; en realidad cada cual actúa en su espacio según las nuevas formas de vida en nuestro entorno. La historia depende de los resultados de las acciones de los actores principales; esto conlleva una parte importante en la vida del ser humano, cambiando el resultado según quien resulte ganador. La historia del cambio social está capturada en parte por la historia de las concepciones del tiempo y espacio; los usos ideológicos para los que se esgrimen aquellas concepciones, más aún, cualquier proyecto para transformar la sociedad debe captar el espinoso conjunto de transformaciones de las concepciones y práctica espaciales, y temporales.⁴

“La cuantificación de la naturaleza, que llevó a su explicación en términos de estructuras matemáticas, separó la realidad de toda finalidad y, por consiguiente, separó lo verdadero de lo bueno, la ciencia de la ética” (Herbert Marcuse).

² Aguirre Rojas, 1998: 45.

³ Ortega Valcárcel *op. cit.*: 342.

⁴ Harvey, 1998.

LA CINEMATOGRAFÍA, EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Dentro de las artes modernas, el llamado “séptimo arte” es quizá la expresión artística que más capacidad tiene de manejar los cruces de espacio y tiempo a través de la imagen, tal como lo vemos en esta película. Otras cintas nos ayudan a ubicar un tiempo y espacio conjugados, gracias a ello podemos tener una imagen de la “realidad”; por ejemplo, la imagen de un faraón egipcio o bien su palacio o su reino, en la cinta *Los diez mandamientos*, que nos remonta a tiempos bíblicos en el Egipto faraónico, ubicándonos en una realidad ficticia o manipulada por el actor, director, o productor de la cinta, en dicho periodo temporal en una geografía desconocida, el Egipto del año 2500 a.C.

Con esta idea se intenta ilustrar que el cine es una valiosa herramienta que brinda la oportunidad de ubicar un tiempo y un espacio determinado, de acuerdo con la temática que el autor de la cinta nos brinda. El uso serial de las imágenes y la posibilidad de ir a través del espacio y el tiempo liberan al cine de muchas de las limitaciones habituales, aun cuando se trate, en última instancia, de un espectáculo que se proyecta dentro de un espacio cerrado sobre una pantalla que carece de profundidad.⁵

En la cinta *Matrix* se logra una conjunción entre el mundo real en Estados Unidos de Norteamérica en 1999, y un mundo virtual, *Nudoconsa* en el año 2199, que por la trama entran en contacto por medios cibernéticos; el protagonista es un personaje que tendrá la tarea de liberar a la raza humana de las máquinas inteligentes que se han apoderado del mundo.

El conflicto y meollo de la película *Matrix* son las diferentes escalas de tiempo y espacio que se confrontan entre personas virtuales del futuro y un programador de *software* de un tiempo distinto, que será conducido al mundo virtual para salvar a la humanidad de la amenaza de la inteligencia artificial de apoderarse de sus mentes. A diferencia del relato literario, el cine se caracteriza por no dar margen a la imaginación; nos muestra imágenes tal y como el autor quiere que se vean tanto temporal como espacialmente; en cambio la obra literaria puede dar una descripción de tiempos y espacios a través de la letra escrita y estimula al lector a imaginar los espacios narrados, el vestuario usado por los personajes, la exhuberancia de la vegetación.

⁵ Harvey, *op. cit.*: 340.

Es difícil que, a través de la literatura, podamos tener imagen de la transmutación y la trasportación de la realidad objetiva al mundo virtual de la cinta *Matrix*, pues el filme recurre a efectos especiales y maneja la ciencia ficción como un recurso visual que difícilmente podemos captar en lenguaje literario, por muy descriptivo que sea. Varias cintas nos pueden dar referencia de conjugar tiempos y espacios distintos que se unen gracias a la trama de la temática que nos presenta un determinado autor; ésa es la versatilidad que tiene el cine como característica en cuanto al tiempo y espacio; algunos ejemplos son *Ghost*, *la sombra del amor*, *Volver al futuro* y *Las alas del deseo*.

En la primera se conjugan dos espacios en una misma temporalidad, los espacios son la vida real y cotidiana, y el espacio o dimensión de un ente que es el espíritu de un hombre que estando muerto, se queda en el mundo cotidiano para proteger a su amada del peligro que representa un par de estafadores bancarios que planearon tal muerte. El espacio conjugado es justamente la dimensión de un ente que carece de vida corporal y el mundo cotidiano con el cual entra en contacto a través de un espiritista.

En el caso de *Volver al futuro*, el enlace entre el tiempo y el espacio se realizan por medio de un científico que logra descubrir la llave de entrada y salida de las dimensiones del tiempo y el espacio, y logra transportar a un chico al pasado con una diferencia de treinta años en una pequeña ciudad de Norteamérica; es este mismo científico quien lo hace regresar al tiempo del que partió; su principal obstáculo es la obtención de una adecuada fuente de energía, en 1985 es el plutonio y en 1955 es el rayo de una tormenta manipulado por el científico. En esta cinta se muestran los contrastes de la sociedad alemana al mundo rural de los años cincuenta y la misma ciudad ya en los años ochenta; el contraste es notorio: la forma de vestir, los medios de comunicación, la vida en una sociedad más conservadora y los medios tecnológicos.

Las alas del deseo es una conjunción entre la vida cotidiana en la ciudad de Berlín y el mundo de los ángeles celestiales; en esta cinta sobresale el conflicto entre personas vivas en diferentes escalas y dimensiones distintas. Al estar fuera del espacio y el tiempo humanos, lo único que los ángeles pueden hacer es proporcionar algún consuelo espiritual, mitigar los sentimientos de ira, tristeza y a menudo desconsuelo de los individuos cuyos pensamientos escuchan sin poder hacer nada.

Desde la perspectiva muy particular de David Harvey, el cine de este género romántico y de ciencia ficción tiene la capacidad de dar una idea

aproximada de una realidad. En esencia el cine es el supremo constructor y manipulador de imágenes para fines comerciales y el acto de usarlas bien siempre supone reducir las complejas historias de la vida cotidiana a una secuencia de imágenes sobre la pantalla sin profundidad.⁶

CONCLUSIÓN

Sin duda el espacio-tiempo tiene varios enfoques. Para un historiador es necesario entender el entorno en que los hechos se suscitan; de ahí que las acciones en cada época y lugar se desarrollan de acuerdo con el tiempo-espacio. Para comprender el espacio-tiempo en la cinta *Matrix*, fue necesario entender cómo el espacio debe cumplir con los objetivos físicos de la materia de lo que es real y de lo que no lo es; la transportación de un lugar a otro traspasando las dimensiones de la realidad nos lleva a pensar en cómo se transforma la distancia y que, por unos instantes, se pierde el tiempo y el espacio. La confabulación de la ciencia ficción con la realidad deja la posibilidad de que en un futuro no muy lejano la tecnología nos permita rebasar lo que hemos llamado “barreras de sonido” o velocidad de la luz, inclusive realizar las actividades normales en espacios tridimensionales.

Espacio-tiempo, palabras cortas para resultados largos y sobre todo complicados; la realidad puede ser la ubicación de lugar, ubicación donde el tiempo limita todo lo que acontece, desde levantarnos cada mañana para cumplir con la hora de la entrada a la escuela o trabajo, se desprenden las actividades varias, sujetas a tiempo-espacio. En realidad nos hemos convertido en esclavos de estas dos palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE ROJAS y REYNAUD LEPETIT (1998) *Segundas Jornadas Braudelianas. Historia y Ciencia*. México: Instituto Mora-UAM.
- HARVEY, DAVID (1998) *La Conducción de la Posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

⁶ Harvey, *op. cit.*: 356

MARIO H. FLORES R., JAVIER V. HERNÁNDEZ G. Y LETICIA TORRES G.

Matrix, escrita y dirigida por Andy Wachovski; producida por Joel Silver para Groucho II Film Partnership, EU, 1999.

ORTEGA VALCÁRCEL, JOSÉ (1991) *Los Horizontes de la Geografía*. Barcelona: Ariel.

TIEMPO-ESPACIO EN LA PELÍCULA *AMORES PERROS*

María Amanda Cruz Márquez

Maribel Moreno Núñez

Juan Francisco Calderón Frías

INTRODUCCIÓN. TIEMPO Y ESPACIO

El tiempo y el espacio dentro de la vida del hombre suelen ser abstractos. Al analizar cada uno de dichos conceptos, observamos que no nos dicen algo por sí solos, fue el hombre quien los dotó de significado,¹ tal como a lo largo de la historia humana han sido referidos. David Harvey menciona que: “El espacio y tiempo son categorías básicas de la existencia humana. Sin embargo raramente discutimos sus significados”.² El concepto de tiempo tomó su significado cuando el hombre observó la inferencia que tenían dentro de su espacio físico, y en consecuencia dentro de su vida, los astros y los planetas. Pero en este caso, específicamente fueron los primeros los que influyeron de manera contundente en la medición de lo que se llamaría más tarde “tiempo”.

El paso de los astros a través del espacio hizo que el hombre registrara o midiera el tiempo, primeramente a través de la sombra que proyectaba el sol. Con el transcurso de los años, el tiempo fue cobrando un sentido dentro de la percepción humana y, a partir de ese momento, se definió la medición del tiempo desglosándolo en segundos, minutos, horas y días; y posteriormente se periodizó en: meses, años, décadas, siglos, eras; con ello pasó a formar parte de toda la serie de medidas que el hombre determinó e inventó dentro de todos los procesos sociales que ha tenido a lo largo de la Historia.

¹ Immanuel Wallerstein indica que el significado de tiempo y espacio en nuestras vidas es una invención humana.

² Harvey, 1998: 225.

Con esa “cualidad” dada la percepción, cabe mencionar lo siguiente: “El tiempo no se puede guardar, pero el recuento de sucesos o acontecimientos, sí”. El poder dar objetividad a la percepción del paso del tiempo en cierta manera dotó al hombre (a diferencia de los animales), de cierto poder sobre éste, ya que le permitió llevar una vida más ordenada, en cuanto a su quehacer cotidiano. Contrario a lo anterior, el materialismo histórico percibe la ordenación del tiempo como el factor dominante y determinante sobre la naturaleza *human*, pues el tiempo parece haber sido “expropiado” a los hombres, lo que implica que éstos tendrán que “insertar” su vida y sus actividades dentro de sus limitaciones.³ De esta manera se empieza a prescribir “la hora de entrar y salir del trabajo”, la “hora de comer”, “la hora de dormir”.

El espacio, a diferencia del tiempo, suele tener una percepción más dinámica, debido a los constantes cambios que con el paso del tiempo van diferenciado a un determinado lugar. Bien, puede englobar el universo, hasta una pequeña localidad. Y aunque el tiempo también tiene esa movilidad, el hombre se siente más familiarizado con el espacio, pues éste se puede determinar de acuerdo con la extensión palpable que el hombre tiene de su entorno. En estrecha relación con el tiempo, al referirnos a la palabra “espacio” nuestra mente nos refiere nuevamente al “orden”. De hecho, ese “orden”, dota de un significado objetivo a dicho concepto.

José Ortega Valcárcel cita un ejemplo, muy apropiado, en relación con lo anterior, al referirnos a la descripción de la palabra *mundo*: “solemos recurrir a todo el espacio armónico que se supone constituye la bóveda celeste, con sus esferas y movimientos acompasados”.⁴ Esta idea nos remite a lo que en geografía se le llama *espacio absoluto*. Otro aspecto del espacio es que de una manera contundente influye dentro de las acciones humanas, ya que por éste se determinaron los modos de producción que el hombre desarrollaría y la manera en que socialmente se desenvolvería⁵ (*espacio histórico*). El espacio también define las acciones que el hombre ha de llevar a cabo; es, por decirlo de una manera, “el escenario de todas sus acciones”; ya que el hombre actúa o se mueve de acuerdo con el lugar o espacio donde se encuentre; a ello se llama *espacio natural*.

³ Según la opinión de Carlos Antonio Aguirre Rojas (1998: 47).

⁴ Ortega Valcárcel, 1991: 341.

⁵ Cabe recordar que sus primeras actividades se desarrollaron en torno a lo que su espacio les proveía.

La relación espacio-hombre tiene una transformación derivada de la acción humana, y de la influencia de las fuerzas de la naturaleza sobre éste. El ser humano, a pesar de depender del espacio, también lo puede transformar con sus edificaciones, brindándole con ello un relativo poder sobre éste. En cuanto a las fuerzas naturales, no se puede negar cómo drásticamente cambia un espacio ante un terremoto u otra catástrofe natural. Dichos cambios conforman un cambio histórico.

De esta manera, a diferencia del tiempo, el espacio suele transformarse constantemente y también va adquiriendo un significado diferente para el hombre, ya que de acuerdo con Harvey David: “diferentes sociedades o subgrupos poseen diferentes concepciones. Los indios que habitaban las praderas de lo que hoy es Estados Unidos no tenían en modo alguno la misma concepción del espacio que los pobladores blancos que los reemplazaron”⁶ (*espacio subjetivo*).

Esta diferencia del significado de espacio no sólo se da entre dos culturas diferentes o separadas en tiempo y geografía, también se puede dar dentro de una determinada sociedad, incluso en la misma ciudad, ya que el espacio de cierta población en un cinturón de miseria no es el mismo que el de la población de clase privilegiada. En otras palabras, la percepción que se tiene del espacio varía de acuerdo con la condición social del ser humano (*espacio vivido*) y cambia de acuerdo con la edad del individuo. No es lo mismo que un anciano describa el espacio en que se desarrolló su infancia y juventud, que el que un adolescente describa ese mismo entorno. No cabe duda que es necesario comprender la manera en que el espacio influye en las sociedades humanas o éstas últimas dentro de él.

Espacio y tiempo son percepciones íntimamente ligadas con el desarrollo de la actividad humana desde el comienzo de su historia; ambos conforman una construcción social y, sin lugar a dudas, sin ellos no se puede tener una comprensión cabal de los diferentes procesos históricos que el hombre ha tenido hasta nuestros días. No se puede hacer un estudio, ya sea histórico o social de una sociedad, sin hacer referencia a un espacio y tiempo específicos.

Braudel llamó: *Historia de larga duración*, a la mirada objetiva de una época o siglo o cualquier variante del tiempo, así como a la descripción

⁶ Harvey, *op. cit.*: 227.

explícita de un espacio, con el fin de vislumbrar de manera más objetiva y certera la historia del hombre, la cual no se limitaba a ser el recogimiento de hechos pasados, sino a la comprensión del porqué esos hechos conformaron las sociedades actuales. En sus propias palabras: “Entre los diferentes tiempos de la Historia, la larga duración se presenta, pues, como un personaje embarazoso, complejo, con frecuencia inédito. [...] Para el historiador, aceptarla equivale a prestarse a un cambio de estilo, de actitud, a una inversión de pensamiento, a una nueva concepción de lo social. Equivale a familiarizarse con un tiempo frenado, a veces incluso en el límite de lo móvil”.⁷ Su teoría creó un diálogo abierto entre la Historia y las Ciencias Sociales, y fue la base de la Sociología y de la Historia.

A partir de la teoría de Braudel, se explicará la concepción de espacio-tiempo, dentro de la película mexicana *Amores perros*; cuyos personajes, a pesar tener un “espacio geográfico” común, su espacio *vivido* o individual difiere; ello en conjunto con la manera en que se aborda la trama al intercalar el pasado con el presente nos permite entender el porqué de sus acciones y sus relaciones sociales.

AMORES PERROS

La visión intercalada de tiempo-espacio dentro de la vida cotidiana en las grandes urbes, abordado en la cinta, nos brinda una visión más objetiva de las pasiones y las acciones que los personajes desarrollan a lo largo de la trama. Este aspecto da pauta y sostén al argumento de la cinta; eso lo vemos en la forma en la que el director aborda la trama al inicio; pues todo comienza cuando en un determinado acontecimiento⁸ (en este caso es un choque) y que, de acuerdo con los conceptos de tiempo, en la *historia de larga duración* llamaríamos como un momento de *corta duración*, el cual si bien hace referencia a un evento dentro de la vida del hombre, que a lo mejor no tiene gran importancia, dentro de la trama es de vital importancia pues de este momento de *corta duración*, penden las tres historias, las cuales llegan a estar inexplicablemente unidas.

⁷ Fernand Braudel en *La larga duración del tiempo*, p. 74

⁸ Braudel lo “encierra o lo aprisiona” dentro de la corta duración del tiempo. De hecho, el acontecimiento es para él, un momento tonante y explosivo.

Un joven punk, involucrado en el siniestro mundo oculto de las peleas de perros, a causa del accidente se enlaza con la vida de una *top-model* y a la vez con la de un matón a sueldo, un vagabundo apodado “El Chivo”. En otras palabras, el accidente automovilístico fija el “momento crucial o coyuntural” de la película. Sin embargo, cabe hacer una acotación específica, ya que la película está basada en esos “momentos de corta duración”; de hecho, son los momentos de la vida cotidiana de una sociedad dentro de una urbe caótica, como es la Ciudad de México, los que van construyendo la historia de cada uno de los personajes.

Así tenemos que ese *tiempo corto* es representado por medio de una serie de hechos menudos, que dentro de la Historia universal no dicen nada, pero dentro de la película, adquieren suma importancia; y si son observados a través de un punto de vista de la *microhistoria*, la microsociología o la sociometría, el mismo sentido adquieren. El *tiempo corto* es la “base primordial” de la explicación de la *larga duración del tiempo*, pues basándose en esos pequeños acontecimientos, se puede escribir sobre ciertos periodos más largos. Simplemente basta con ver cómo se recapitula el registro de todos los acontecimientos ocurridos al terminar un año. Aquí, aplicaría lo que se mencionó anteriormente: el “tiempo no se puede guardar, los acontecimientos, sí”.

Los hechos ocurridos dentro de ese tiempo corto, por sí solos no dicen nada y aunque es obvio que el arte del cine nos ofrezca, por lo general, historias basadas en un tiempo corto, pocas (como en este caso) abordan este aspecto como la parte coyuntural de la trama. Cada personaje, dentro de su vida cotidiana, nos permite dejar entrever el porqué de sus acciones y sus pasiones, y cómo en la vida ordinaria, hay aspectos que tal vez no tengan la mayor trascendencia, pero la intención es mostrarlo de esa manera, por ser necesario para comprender la historia subjetiva de cada personaje. De esta forma, pudimos entender por qué Octavio entra en el mundo de las peleas callejeras de perros y su amor por Susana, su cuñada; por qué Daniel deja a su esposa por la modelo Valeria; por qué “El Chivo” se hace un asesino a sueldo y por qué perdió las ilusiones en su vida. Todo ello se explica y se enlaza dentro de la “historia de corta duración”. Es, por decirlo así, la “temporalidad de todos esos menudos detalles de la vida cotidiana los que van entretejiendo la historia de cada uno de los personajes de la película”.

Esa pluralidad de tiempos y espacios vividos por todos los personajes de la cinta nos presenta un cuadro real de la sociedad actual. En este aspecto se considera necesario hacer mención de las palabras vertidas al término de

la cinta: “Porque también somos lo que hemos perdido”. Ello demuestra que, para entender las acciones de los demás, debemos conocer su historia, el porqué de sus actos. Y eso no sólo aplicaría a la historia particular de un ser humano, también es necesario en la Historia de una nación.

El momento histórico de la película está enmarcado dentro del denominado *tiempo capitalista*; este período explica el comportamiento de una sociedad, en la que el “dinero” mueve las acciones de todo hombre. Basta con ver la rápida riqueza de Octavio obtenida de las peleas de perros; la actividad delictiva que lleva su hermano Ramiro para solventar una vida sin problemas económicos; cómo Valeria enfrenta una gran depresión al perder los atributos físicos que le permitían un trabajo redituable como modelo; cómo el “Chivo”, era capaz de asesinar por una fuerte suma de dinero.

Sin lugar a dudas, el dinero, la ilusión de una vida cómoda, es lo que mueve las pasiones de los hombres. Este hecho se afirma con la ocupación del tiempo que cada uno de los personajes tiene; es la búsqueda afanosa del dinero; de esta manera la función del tiempo se traduce en “dinero”.

El director da un valor objetivo a las percepciones que considera necesarias para que el espectador se inmiscuya en la vida de los personajes, de manera que, aunque el “espacio social” sea el mismo para las tres historias, el espectador puede diferenciarlas de acuerdo con el enfoque particular que se hace al *espacio vivido* de cada uno de los personajes y, a su vez, comprender cómo se desenvuelven de acuerdo con su estatus económico. Así, tenemos que el *espacio social* determinado en la trama se sitúa en la Ciudad de México, la cual encierra una vorágine de mundos, que aunque aparentemente conforman a simple vista un cuadro homogéneo de está, si desmenuzamos ese espacio, podemos observar las contradicciones sociales que encierra.

Para ello basta con describir el espacio que encierra el mundo de Octavio, Susana y Ramiro. Está dentro de los tantos barrios bravos que hay en la Ciudad de México, con asentamientos populares, en los que a cualquier hora hay convoyes de atestados microbuses. Las calles son sinuosas y sombrías en las que las bardas se adornan con graffitis y anuncios espectaculares, que invitan a bailar a ritmo de sonideros y bandas de música tropical y grupera en algún rodeo, deportivo o discoteca eventual.

A los colonos se les identifica su origen en su mayoría rural. En los atuendos y pasatiempos de los más jóvenes se nota la influencia de una cultura carcelaria, hiphopera y punk. Dentro de esa ciudad la presencia de la policía

es muy incierta; de hecho para un forastero que se interna de noche es difícil enfrentar miradas y conspiraciones esquíneas, cuyo desafío permanente vuelve insoportable la idea de regresar. La ocupación de la mayoría de los habitantes suele ser el subempleo; y como pasatiempo y a la vez como modo de ganar dinero fácil, las apuestas tienen un lugar primordial, ya sea en los billares, ferias y restaurantes.

Pero aunque oculto y conocido como un “secreto a voces”, están las peleas clandestinas de perros las cuales, a pesar de estar prohibidas por la ley, se llevan a cabo al cobijo de la noche, en las afueras de una bodega, una vecindad o un deportivo abandonado. En la velada, en la cual aparte del correr de sangre de los perros, corre alcohol y cerveza, acompañados de una estridente música; los invitados admiran y evalúan a los gladiadores, como si estuvieran en una feria. Y comienzan a correr las apuestas, en las que se determina la cantidad de dinero, ya sea por el aspecto del perro, la fama, o porque simplemente pertenece a un amigo.

Nadie tiene pinta de sospechoso, más allá de lo que podría tenerla cualquier mexicano de bajo nivel socioeconómico. Los combates, al cabo de tres horas, presentan un escenario en el que la sangre abunda y en el que la música no deja de sonar. Ése es el espacio vivido de Octavio, quien ve, en ese mundo cruel de la pelea de perros, la solución a los problemas económicos, que dentro de su *espacio local*, tiene como realidad suficientes carencias. Se agrega en este aspecto el manejo también de un *espacio subjetivo*, porque este mundo le brinda una salida a la realidad de su entorno. El accidente pone fin a toda suerte obtenida en dicho espectáculo, pues su perro es rescatado por el Chivo, quien también roba el dinero que Octavio obtuvo en las peladas.

Su hermano Ramiro y su cuñada Susana comparten ese espacio de pobreza, pero no el de las peleas de perros. Sin embargo, a pesar de que Ramiro tiene un trabajo como cajero, también gusta del dinero fácil, al delinquir en los días de descanso de su “trabajo”. Y Susana, a su corta edad y sin terminar sus estudios secundarios, es ya una de las tantas mamás adolescentes, las cuales en su mayoría provienen de hogares desintegrados, tal y como se ve en la película.

La modelo Valeria y su amante, un editor de revistas llamado Daniel quien toma la decisión de vivir con ella, tras enfrentar una “monótona” vida matrimonial; representan a una clase más acomodada en comparación con Octavio. Sus espacios están configurados en una aparente vida en la que no hay problemas, se vive un momento feliz y pasional, que se disloca tras aquel

accidente (mencionado en el aspecto del tiempo), convirtiendo el espacio compartido en el apartamento como un lugar en el que, aunque no hay carencias económicas, sí hay constantes fricciones por el hecho de que Valeria, siendo modelo, pierde la ilusión de vivir, por no poder continuar desarrollando su profesión. Además hay que agregar que para ella, acostumbrada a viajar, no es lo mismo enfrentar una nueva vida en la que la mayoría de las veces su espacio de acción sólo sea un apartamento.

En relación con el “Chivo”, el espacio que entreteje su vida es un cinturón de miseria, todavía más bajo de la escala social que el de Octavio. Abundan los basureros y los deshuesaderos de carros. Ahí encontró el lugar propicio para tratar de tomar una nueva identidad. Es a través de sus recuerdos guardados en su *espacio subjetivo* en las fotografías que con gran tristeza observa, que se deduce que en el pasado era una persona como la mayoría, con su familia y con un trabajo; pero al ver truncados sus ideales revolucionarios sobre cambiar el “mundo” para su pequeña hija, decide apartarse de su trabajo y familia, al ser condenado a prisión. Al salir decide llevar una vida solitaria y, pese a que su *espacio vivido* es una parte aceptada por el, no puede dejar atrás su *espacio subjetivo*, a pesar de haber perdido esa ilusión de transformar el mundo; su familia, en especial su hija, impide que se deshaga de su pasado. El accidente no afecta en gran manera la vida del Chivo, como la de los otros protagonistas.

Se ha desglosado el análisis de esta película a través de tiempo y espacio por separado; pero si nos referimos al tiempo-espacio en conjunto, se deduce que pertenece a un *tiempo-espacio transformacional*, el cual subraya la excepcionalidad de un acontecimiento (en este caso el accidente), provocando con ello una ruptura o una transformación en la vida de los afectados. En relación con ello, el accidente ocurre en un lugar y tiempo “correcto”; por lo tanto, en el sentido del único tiempo y espacio en el cual pudo haber ocurrido.

Aunque en la cinta hay otras historias secundarias e importantes para entender aún más las acciones de los protagonistas de las tres historias principales, este análisis se avocó al *tiempo-espacio* de estas últimas.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE ROJAS, CARLOS ANTONIO (1998) “Segundas Jornadas Braudelianas”, en: *Historia y Ciencias Sociales*, México: Instituto Mora, UAM.

- BRAUDEL, FERNAND (1998) *La larga duración del tiempo*. mimeo. México.
- Amores Perros*, Altavista Films, Prod. y Dir. Alejandro González Iñárritu. México, 1999.
- HARVEY, DAVID (1998) *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ORTEGA VALCÁRCEL, JOSÉ (1991) *Los horizontes de la geografía*. Barcelona: Ariel.
- PÉREZ CAMPOS, AL-D'JAZAM (2002) *El espacio a través del tiempo*, tesis para obtener el título de Licenciado en Geografía, México: UNAM.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (1998) "El tiempo del espacio y el espacio del tiempo: el futuro de la ciencia social (traducción: Norma Ortega Sarabia), en: *Geografía política*, vol. 17, núm. 1 pp. 71-82, enero.

UN ÓLEO DEL 2004, 36-34 PINK OZONE 2

Viridiana Olmos
Claudia Rodríguez
Filiberto Romo

INTRODUCCIÓN

El 21 de octubre de 2004 Se inauguró en la Galería Praxis,¹ la exposición *The Forest Dump Project*, del maestro Antonio Luquín; en esta exposición se encontró una obra que cautivó nuestros sentidos, ya que es una revelación de verdad, de espacio y tiempo; esta obra se titula: *36-34 Pink Ozone 2*.

Pero, ¿quién es Antonio Luquín?, el maestro Antonio Luquín es un prestigioso pintor hiperrealista,² que nació en Guadalajara (México) en 1959; a la edad de veinticuatro años cursó la carrera de Historia del Arte y a los veintinueve se volvió pintor profesional, decisión que lo llevó en 1991 a montar su primera exposición. Desde entonces, las obras de Antonio Luquín se han presentado en la Ciudad de México y en diferentes estados de la República Mexicana, así como ciudades del extranjero como San Antonio, Toronto y Chicago.³ Ya sea en exhibiciones acompañado de otros artistas o solo, el maestro Antonio Luquín ha mostrado un trabajo original y único; desde hace algunos años se ha venido interesando en la situación de la urbanización y las ciudades como objeto de arte y de historia crítica. Incluso ha habido quienes se han sentido ofendidos por la utilización de edificios o firmas que

¹ Galería Praxis-México, fundada por Alfredo Ginocchio en 1988; se localiza en la calle de Arquímedes 175, colonia Polanco, en la Ciudad de México. Es una galería de arte especializada en el arte de la neofiguración y el contemporáneo.

² El hiperrealismo es una tendencia surgida en Estados Unidos a finales de la década de 1960; propone reproducir la realidad con la misma fidelidad y objetividad que la fotografía.

³ En México se ha presentado en lugares como Morelos, Coahuila, Estado de México, Michoacán, Puebla y Querétaro. Cfr. Arizpe, 2004; y Mottaz, 2004.

el maestro ha plasmado en sus imágenes. Pero siempre de manera amable ha contestado a cada una de esas críticas aumentando incluso el número de obras en donde se usan estos motivos.

Su visión personal del espacio urbano, en consonancia con sus modificaciones y crecimiento, así como del tiempo que transcurre en él, se convierten en una combinación de arte y de historia única, la cual nos subyuga en su obra *36-34 Pink Ozone 2*, que muestra ese ritmo que viene caracterizando al autor desde hace tiempo y por la cual “Antonio Luquín podría ser caracterizado como el pintor de canciones y el compositor de cuadros, un escritor que redacta su biografía, pero que también hace la crónica de nuestros días, pincel en mano”.⁴

Exposición analizada muchas veces, ha logrado que, entre opiniones divergentes, se diga que “Antonio Luquín se considera a sí mismo y lo que exhibe en esta muestra es su experiencia al penetrar en el caos citadino a través de una pintura casi fotográfica que además muestra los códigos de barras para expresar la necesidad de los artistas por ser parte de la globalización”.⁵

Por supuesto, ésta es una interpretación, entre tantas, de la realidad que muestra el maestro en sus obras; pero no todos tienen la misma impresión; incluso aunque algunos lo consideran como un pintor catastrofista, Antonio Luquín se asume como un artista que retrata la realidad urbana desde un punto de vista crítico pues, dice, no puede hacerlo de otra forma, ya que él mismo expresa que tiene: “la inquietud de mostrar plásticamente la actualidad del mundo que me rodea desde un punto de vista más crítico. Mi pintura también es un comentario social, pues sucede que, con frecuencia, en situaciones de crítica, los pintores tienden mucho al esteticismo y buscan agradarse a sí mismos o al público, y no tocar temas que puedan causar molestia, sobre todo al consumidor de su propuesta”.⁶ De este modo, existe también por tanto, la visión de un Antonio Luquín que va más allá de el simple proceso de globalización. Incluso se habla de un trabajo crítico de la modernidad. Pero, veamos cómo comenzó todo...

⁴ Olagaray, 2004.

⁵ García, 2000: 2.

⁶ Cevallos, 2002: 3.

...Y EL ESPACIO Y EL TIEMPO SE HICIERON NÚMERO

La historia del arte por supuesto no puede separarse de la historia del hombre por ningún motivo. Los conceptos espaciales y temporales que los artistas han manejado en sus obras han llegado a depender de manera profunda de los conceptos históricos que dominaron en su tiempo. Eso no implica, no obstante, que el arte no posea un ritmo propio y una inteligibilidad propia. Pero al no olvidar este factor de carácter histórico nos percatamos de manera más profunda del significado de una realización artística en su debido contexto.

Hoy día, ante el ritmo tan vertiginoso de vida que llevamos y con las crecientes innovaciones que cada día nos rodean, no nos percatamos de cuánto se ha modificado el hombre a partir de ciertas condiciones históricas que lo han ido moldeando. Una de ellas, sumamente importante para el tema que abordaremos, es la de la transformación de los conceptos de espacio y tiempo, que no en corto plazo y de acuerdo con las modas del momento (y quizá por eso menos observable para la mayor parte de la gente), ha ido cambiando. Este cambio ha dependido de factores que empezaron desde la Edad Media, con la aparición de la clase social que habría de modificar no sólo la economía, la política y la sociedad en el mundo, sino de manera sustancial los conceptos de espacio y de tiempo. Llegaría a instaurar, ya en la Edad Moderna el “algo más” que pasó a ser dominante en nuestras actuales concepciones del espacio y del tiempo. Por un lado “fue la propiedad privada de la tierra y la compra y venta del espacio como mercancía”,⁷ factor sumamente importante, como veremos, de la obra de arte que se analizará en el presente escrito. Y el otro cambio fundamental será la conversión del tiempo en un factor instrumental, el cual sirva para “medir y regular de manera operativa... procesos naturales, aunque también y en segunda instancia, a los propios procesos sociales”.⁸ Estos dos pilares, mucho tiempo desconocidos de la forma de pensamiento actual, afectan por supuesto a la realización artística.

Esto no quiere decir que el artista acepta de manera crédula lo que su sociedad le propone; de hecho, en la obra que analizaremos veremos precisamente un ejercicio de crítica a lo que hoy, consciente o inconscientemente, hemos aceptado por espacio y tiempo. Nos hará recordar que incluso los oficianes

⁷ Maldonado Pérez, 2002: 34.

⁸ Aguirre Rojas, 1998: 46.

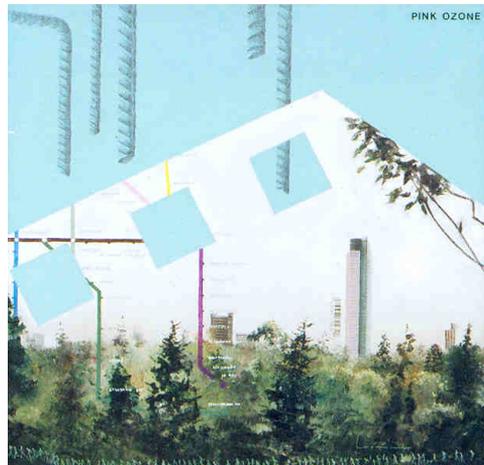
de Clío se pueden llegar a enmarcar “dentro del periplo efímero del tiempo corto”, perdiendo la capacidad de crítica y de asombro ante lo que nos rodea. Olvidamos que hubo otros tiempos que llegaron a ser “estructuras del tiempo largo”,⁹ en donde los conceptos de tiempo y espacio que hoy dominan no eran siquiera concebibles. Es decir, el historiador siempre debe tomar en cuenta la relación de “el problema del equilibrio entre la coacción individual y la coacción social externa”,¹⁰ entre la autonomía y la heteronomía, en el momento de comprender o manifestar su concepción del tiempo y del espacio.

La obra de arte que analizamos tiene por objeto romper con los marcos habituales de lo que entendemos por belleza, por espacio, por tiempo y, fundamentalmente, por paisaje, el que finalmente viene a ser una más de las construcciones sociales del hombre. La obra de arte que se analiza nos hace recordar esa advertencia que Braudel hacía a los historiadores, advirtiéndoles de “la dificultad de romper con ciertos marcos geográficos, ciertas realidades biológicas, ciertos límites de productividad, y hasta determinadas coacciones espirituales”,¹¹ nosotros añadiríamos: y determinadas coacciones históricas. Porque no en otra cosa se han convertido el tiempo y el espacio hoy día.

El autor de la obra de arte que analizaremos (Luquín) paradójicamente se centrará a través de imágenes de tiempo corto también en el tiempo largo y nos mostrará cómo la diacronía de la realidad nos abruma constantemente.

LA OBRA

Antonio Luquín
36-34 *Pink ozone 2*
2004
Óleo y lápiz sobre tela
31 x 31 cm.



⁹ *Ibid.*: 51

¹⁰ Elías, 1997: 43

¹¹ Braudel, 1958: 71.

Espacio y tiempo son la base de cualquier concepto histórico; todo testimonio humano tiene, pues, que ser situado en el tiempo y en el espacio (cronología, ubicación). Pero tiempo y espacio carecen de sentido si no están relacionados, imbricados. La fecha de una pintura nada significa en sí misma, pero empieza a cobrar significado cuando a la fecha se añade la localización. La fecha funciona siempre en un contexto histórico... la fecha no dice nada, como el estudio de las puras formas tampoco llega a tener sentido sin conocer el lugar y la época en que la obra de arte se produce.¹²

Es por eso que, para analizar las últimas pinturas de Antonio Luquín, hay que saber que habla del México cambiante, de ese Distrito Federal que en el 2004 crece día a día y que al crecer, modifica su entorno y las historias que en él se tejen.

Los temas que actualmente maneja Antonio en su obra pueden ser considerados testimonio de lo que vive la Ciudad de México en este momento; y por su carácter de testimonial, podríamos decir que al artista en su obra 36-34 *Pink ozone 2*, más que un paisajista urbano, es un historiador debido al carácter documental de su cuadro. Como Luquín mismo comenta en su biografía: es “un escritor que redacta su biografía, pero que también hace la crónica de nuestros días, pincel en mano”,¹³ y eso es lo que hace precisamente en la obra analizada en el presente trabajo: una crónica de nuestros días, contada con la arquitectura contrastante de la Ciudad de México. En esta obra el pintor, músico y arquitecto registra en un pequeño formato (31 x 31 cm) los diferentes mundos que se funden en esta gran urbe.

En la obra analizada podemos observar en primer plano una vegetación que se acaba al tiempo que la Ciudad de México crece. En poco tiempo la gran urbe está terminando con las pocas áreas verdes que aún nos quedan; pero es curiosa la resolución cromática que el artista maneja en esa área verde, ya que está resuelta en tonalidades oscuras, a diferencia de los paisajes pintorescos a los que estamos acostumbrados, donde la luz del sol cubre con diversos colores los espectaculares paisajes que en un tiempo pintaron los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. En esta obra, el autor nos hace pensar en ¡qué lejos están esos tiempos donde la naturaleza, tema central de la composición, era bañada con la luz del sol y representada con vivos colores! Es por eso

¹² Lafuente Ferrari, 1998: XIX.

¹³ Olagaray, *op. cit.*

que, en la invitación a su exposición *The Forest Dump Project*, podemos leer: “La caducidad del paisaje y el fin del reino natural en la pintura de Antonio Luquín”,¹⁴ porque en la obra de este artista es una constante el fin del paisaje natural, debido a la intervención del hombre, el que lejos de presentar una alternativa de vida, nos da una de muerte por la sobreexplotación y el mal uso que hace de la naturaleza. “Los paisajes que recordamos ya no existen, desaparecieron con la construcción de la realidad humana”;¹⁵ y si el arte es, como dice Bergson, “una visión directa de la realidad”,¹⁶ entonces tenemos que poner atención al grito de alerta que el pintor, con su obra y la manera de expresar el mundo que lo rodea, emite ante tal situación de desamparo en que se encuentra la naturaleza, que pide a gritos ser respetada y protegida. Pues el hombre, pensando en ganar espacios para el desarrollo comercial, se olvida de que en poco tiempo por la falta de esos espacios naturales, no tendremos oxígeno ni agua para vivir.

Si pasamos esa zona oscura, vemos que la luz del cuadro se dirige hacia los edificios que actualmente podemos admirar en un recorrido por el Distrito Federal. En el cuadro se destaca la Torre Mayor, ubicada en número 505 de Paseo de la Reforma, una de las avenidas más importantes de la ciudad, donde se encuentran, además de numerosos bancos, importantes restaurantes y oficinas, añejas zonas residenciales, finos ejemplos de arquitectura que actualmente albergan embajadas de diversos países y, desde 2003, la Torre Mayor, el edificio más alto de toda América latina, ya que cuenta con 59 niveles incluyendo cuatro sótanos de estacionamiento, 29 elevadores, algunos de ellos de alta velocidad capaces de llegar en medio minuto al piso 52; dos escaleras de emergencia; un helipuerto que se levanta a 225 m. de altura sobre el nivel de la banqueta y desde ahí se puede apreciar todo el valle de México; ese helipuerto es uno de los mejor equipados del país, pues cuenta con modernos equipos de navegación y aproximación. También cuenta con la zona comercial *The Shops at Torre Mayor*, donde se encuentra todo lo necesario para “hacer su día más productivo sin salir de su oficina”.¹⁷ Este edificio actualmente abre sus puertas para que con la módica cantidad de 70 pesos, adultos; y 35 pesos, niños, puedan admirar desde su magnífico mirador el nuevo paisaje modificado por la mano del hombre.

¹⁴ Invitación de la exposición *The Forest Dump Project*, Galería Praxis-México, noviembre de 2004.

¹⁵ *Ibid.*: 3.

¹⁶ Dondis, 1992: 31.

¹⁷ Zaldivar Mendez, 2000.

“Así se construye el paisaje citadino todos los días: eliminando cualquier vestigio natural y dando rienda suelta a la explotación sin límite”.¹⁸ La Torre Mayor alberga en su interior importantes empresas transnacionales como Hewlett Packard, McKinsey & Company, Telmark, First Data, Horwath Castillo Miranda. Y si alguno de los lectores está interesado en establecer su empresa en este lugar, por favor comuníquese con el director de Relaciones Públicas y promotor; o bien, escriba al correo electrónico arturo.aispuro@torremayor.com.mx.

Esta ironía es semejante a la que el mismo Luquín hace en su pintura, al trazar el mapa de la línea del metro de la Ciudad de México, que si bien es símbolo de modernidad y comunicación, y está considerado uno de los mejores del mundo, también hay que reconocer que la mayoría de las personas que usan ese medio de transporte jamás podrán acceder a la Torre Mayor, si consideramos que el salario mínimo es de 45 pesos por jornada de 8 horas; y mucho menos instalar su empresa en ese lugar.

Luquín, por medio de su pintura, hace una representación de su realidad, una verdadera declaración del artista, pero su significado depende de la respuesta del espectador que modifica e interpreta, según sus criterios, la obra vista. Ante tal situación, nos atrevemos a decir que, en ese paisaje, Antonio no sólo capta un ambiente urbano, también da lugar a la subjetividad social de su percepción, ya que permite al espectador hacer una lectura visual del México de hoy con sus grandes contrastes, al exponer en una misma obra la Torre Mayor, centro de la economía privada extranjera y espacio excluyente al común de la población, y el mapa del metro de la Ciudad de México al que puede acceder toda persona.

Para Luquín “el cielo está lleno de significados”¹⁹ y la zona destinada a él ocupa la mayor parte del formato. Está dividida en dos grandes áreas; la primera tiene un color verdoso y en ella se aprecian varillas de construcción, que son el esqueleto de toda edificación (la estructura armada que sostiene los demás componentes) con las que el autor nos dice que la urbanización es tan grande que ni el cielo queda libre de la mano del hombre. En un recorrido periférico, en vez de nubes, vemos los grandes espectaculares con anuncios

¹⁸ Invitación de la exposición *The Forest Dump Project*, op.cit.: 1.

¹⁹ Antonio Luquín, entrevista realizada al artista en la Galería Praxis-México, el sábado 30 de octubre de 2004.

de todo tipo, en su mayoría haciendo referencia a la sexualidad humana y al papel que en ella juega una mujer bonita. La otra parte está destinada, ahora sí, al cielo, que el autor resuelve con una mezcla de tonos fríos que nos invitan a la reflexión, a la soledad y a la simplicidad de las cosas. La división de esas dos áreas es realizada con cortes geométricos, como si toda la obra formara parte de un empaque y estuviera lista para ser embalada.

En su trabajo plasma su personalidad individual, con su gusto y sus inquietudes aunque, desde luego, esa individualidad, ese gusto y esas inquietudes son producto de interactuar con una sociedad determinada en un tiempo y en un lugar específicos. Luquín resume las características de un determinado momento social y como “Lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe”.²⁰ Es un pintor preocupado por el futuro del país y del mundo al que, si no le hacemos caso, terminaremos por destruir y al mismo tiempo destruirnos a nosotros mismos.

CONCLUSIONES

“El paisaje ha caducado”;²¹ y esto simplemente porque el tiempo y el espacio caducan también. Esta declaración, aunque nociva para nuestra concepción de un paisaje, del tiempo y del espacio, es cierta desde todas las perspectivas. Ni es eterno el paisaje, ni el tiempo, ni el espacio. Se nos van. Y lo peor es que precisamente no queremos que se nos vayan. Por eso la obra de Luquín no tiene otra opción que presentar la realidad tal cual es: con fecha de caducidad. Sí, incluso un paisaje la tiene. Y la tiene por el doble sentido que toda caducidad puede tener: por el sentido real-físico y por el sentido ideal-abstracto. ¿De qué estamos hablando? De que así como la realidad cambia, es mutable a nivel corpóreo, así también nuestras ideas y nuestras necesidades son mutables, cambiables. Todo depende de qué época de la humanidad estemos hablando y entonces, como por arte de magia, el paisaje, el tiempo y el espacio, cambian.

Por supuesto, no es igual el concepto que puedan tener los hombres prehistóricos, los de la Edad Media o los contemporáneos sobre lo que un paisaje sea, pueda o deba ser. Así como su interpretación del tiempo y el

²⁰ Dondis, *op. cit.* : 31.

espacio ya no es la misma hoy que ayer, así también nuestro paisaje no será el mismo mañana. La Edad Contemporánea es experta en estos cambios. Desde la aparición de la estructura o modelo contemporáneo basado en el capitalismo, en la democracia republicana y en sociedades igualitarias, el paisaje ha sufrido más que nunca en la historia la mutabilidad.²² Las bolsas del mundo suben y bajan, los mercados cambian, las industrias innovan y las ciudades crecen. Hemos dejado atrás los tiempos de la inmovilidad económica medieval. Nuestros gobernantes cambian todos los días, hoy una votación aquí, mañana una votación acá. Y en casi todo el mundo, se viven las ventajas de un gobierno móvil, aquél dura 3 años, aquél otro, cuatro; y unos duran 5 y otros 6. Pero a veces, se puede llegar a 12 o 20 o más, pero por supuesto eso es anormal, algo que no se debe desear, algo que va en contra de la “movilidad” social, de la “igualdad”. Por eso hoy vivimos en la época de la igualdad de oportunidades, de la sociedad igualitaria. De aquellas sociedades que, si gustan (porque es la época de la “libertad de movilidad”), se pueden amontonar todas en una ciudad y hacer como que todas tienen los mismos beneficios, claro aunque esos beneficios no incluyan un paisaje.

La sociedad contemporánea, con todas sus ventajas, ya no requiere de este místico y sagrado ente antiguo, con su principal representante: El Arbol. El espacio y el tiempo se han adaptado a las “verdaderas” necesidades del hombre.²³ A las necesidades de llegar pronto al trabajo y no quedarse estancado por ahí, y he ahí... el metro, tan querido por todos, en esta Ciudad de México, cierto... a veces se llena tanto que no cabe un alma, pero ¿cómo llegarías tan rápido y tan barato de Taxqueña a Bellas Artes si no hubiera Metro? Tuvieron que quitar todos los árboles y el paisaje que había en Calzada de Tlalpan y en San Antonio Abad, pero ¿para qué tanta preocupación?, si cuando llegues a Bellas

²¹ Invitación de la exposición *The Forest Dump Project*, *op. cit.*: 1.

²² Y las ciudades crecen indudablemente por causa de la revolución industrial. Al-Djazam Maldonado Pérez dice: “las transformaciones que se produjeron... barrieron con toda oposición, incluyendo... toda posibilidad de tratar a la naturaleza como alguien que respetaba —en el sentido axiológico— antes de provocar cambios” cfr. Maldonado Pérez, *op. cit.*: 30.

²³ Sobre los sagrados antiguos como el árbol, quizá convendría recordar lo que Al-Djazam Maldonado Pérez indica en su obra *El espacio a través del tiempo*: “El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión.” Cuán cierto es esto en el mundo contemporáneo, donde se vive de paisajes “ilusorios” cfr. Maldonado Pérez, *op. cit.*: 12.

Artes podrás ver árboles en la Alameda o, mejor aún, en alguna exposición de arte en el mismo Palacio de Bellas Artes, donde se pinten paisajes y árboles.

Luquín se ha adelantado a su tiempo; ha visto que “el paisaje pictórico es una corroboración de que el paisaje real no existe, o existe virtualmente como una experiencia subjetiva”.²⁴ El cuadro que observamos así lo indica, con el metro junto al árbol, con la construcción de la época contemporánea, que nos “facilita la vida”. Y no sólo se necesita de transporte y nuevas vías, se necesita: tuberías. Por supuesto, para hacer llegar a más gente las “bondades” de la ciudad, de la vida urbana, necesitamos cavar, necesitamos abrir la tierra y, ni modo, quitar alguno que otro árbol del camino. Al fin y al cabo, luego podemos volver a sembrarlos. Aunque sea un paisaje ilusorio, pues las “ilusiones venden más que la realidad, esto lo sabe cualquier publicista”.²⁵

Así que Luquín ha decidido en su *Forest Dump Project* hacerse también publicista, creando una imagen con textos tipográficos, como farsa mercadológica, con código de barras, precio y fecha de caducidad; y todo ello en una caja de cartón o en una cinta de tipo fotográfico o cinematográfico, que los enmarca; elementos, todos ellos, de nuestra nueva visión del tiempo y el espacio actual. Porque hoy día es más cercana a nosotros una caja de cartón que el bosque que rodeaba a Santa Fe; es más cercana la imagen de una fotografía que el objeto real. En la imagen podemos ver el desarrollo de una nación. Con sus nuevos bienes raíces, sus nuevos edificios, nuevos trabajos, nuevas viviendas, nuevo dinero. ¿Qué más podríamos desear? Simplemente se está construyendo el paisaje citadino, si es que a tal cosa se le puede denominar paisaje.

El nuevo paisaje creado en la imaginación del hombre está ahí, en una cinta, que plasma la historia “real” de las cosas; el tiempo existe porque puede ser reproducido, el espacio es real porque puede ser visto las veces que haga falta o sea necesario. El tiempo y del espacio se encuentran en la cinta, el verdadero paisaje de hoy día.

El espacio cambia, tal y como cambia una ciudad; y el tiempo es tan sólo aquel recuerdo del árbol, de ese árbol en medio de un bosque en el que algún día te sentaste a descansar, a tomar la sombra; ayer ese árbol podía ser usado por todos, era público; mañana estará a disposición de unos cuantos,

²⁴ Invitación de la exposición *The Forest Dump Project*, *op. cit.*: 2.

²⁵ *Ibid.*: 4.

será un solo árbol, será privado, y en medio de ese jardín bordeado por unos pequeños arbustos dirá: “No pise el césped porque se puede dañar”.

Y el hombre por fin, al acabar su edad contemporánea, habrá terminado de crear su más refinado producto industrial: El Paisaje, el que tiene lote y fecha de caducidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE ROJAS, CARLOS ANTONIO (1998) “La larga duración: *In illo tempore et nunc*”, en: *Segundas jornadas braudelianas, Historia y Ciencias Sociales*. México: Instituto Mora, UAM.
- ARIZPE, GUSTAVO (2004) *Antonio Luquín, Curriculum*, en: Sitio de Arte-México, <http://www.arte-mexico.com/praxismexico/AntonioLuquin/cv.htm> (2004-1-5).
- Braudel, Fernand (1958) “La larga duración”, en: en *Historia y Ciencias Sociales*, s/l, s/e.
- DONDIS, D. A. (1992) *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*. México: Gustavo Gili Diseño.
- ELÍAS, NORBERT (1997) *Sobre el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE (1998) “Introducción a Panofsky”, en: Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- MALDONADO PÉREZ, AL-DJAZAM (2002) *El espacio a través del tiempo, tesis para obtener el título de licenciado en geografía*. México: UNAM.
- MOTTAZ, ANDREW (2004) *Cline Fine Art, Art Chicago*, sitio de Thomas Blackman Associates, <http://tba.site9.net/scripts/WebObjects/TBA.woa/wa/gallery?gallery=1002810&expo=1001118> (2004-1-5).
- OLAGARAY, JUAN (2004) *Antonio Luquín Biografía*, sitio de Antonio Luquín, <http://www.antonioluquin.com/biografia.htm> (2004-1-5).
- ZALDÍVAR MÉNDEZ ARTURO (2000) *The Shops*, Sitio de la Torre Mayor, www.torremayor.com.mx (2004-1-5).

EL TIEMPO, EL ESPACIO Y EL ARTE EFÍMERO DEL *PARACAIDISTA URBANO*

Raymundo Casanova
José Luis Chong
Roberto Quiroz

EL ESPACIO PARACAIDISTA

*...el espacio es coextensivo al tiempo
porque es coextensivo a la realidad, por lo menos a la
realidad mundanal en que nosotros vivimos.*

Xavier Zubiri¹

Para empezar esta pequeña exposición habrá que remontarse al pasado antiguo, cuando los griegos definieron el espacio como el *topos*, el lugar en el cual existe un espacio de colocación, es decir, donde los cuerpos ocupan ahora un espacio; y posteriormente otro lugar que para Aristóteles está constituido por los límites inmóviles que rodean al cuerpo. Para Aristóteles, el espacio es una realidad física a la cual llama *lugar natural*, que es poseedora, en consecuencia, de un carácter absoluto. En otras palabras, para Aristóteles el espacio es el lugar que ocupa un cuerpo en el cielo. Newton agrega al pensamiento aristotélico que un cuerpo ocupa un lugar absoluto en lo que llama un espacio absoluto en donde los mismos cuerpos se mueven.

El espacio es uno de los conceptos que en la actualidad conviven con los seres humanos, pues su concepto es aprendido desde la más tierna infancia. Según Immanuel Wallerstein las diferentes especies animales tienen conciencia de espacio vital y, de alguna manera, tienen noción del paso del tiempo. Pero sólo los hombres han creado formas de medición tanto para el tiempo como para el espacio.²

¹ Zubiri, 1996: 25.

² Wallerstein: 2.

Si los seres humanos han sido capaces de medir el espacio o de crear formas para reglamentarlo, también han elaborado maneras para valerse de él. El espacio visto de esta manera pasa a formar parte de la naturaleza humana. Al mismo tiempo, se deduce que para el ser humano existen, entre otros, un espacio social y un espacio subjetivo. El espacio social se da a partir de las relaciones de producción que surgen a través de la historia en los diferentes aspectos de la vida social de la humanidad, como son: la educación, la producción, las relaciones de trabajo, la familia, la diversión, la recreación. Por su parte, el espacio subjetivo se manifiesta como una forma personal de comprender los componentes del mundo en que se vive; en este sentido el espacio se vincula con la conciencia. Así pues, el hombre conquista el espacio y, en consecuencia, lo controla cuando adquiere la conciencia de que lo puede utilizar o moldear, es decir, dominarlo por medio de la razón. David Harvey dice, respecto de lo anterior: “el espacio sólo puede ser conquistado a través de la producción de espacio”.³

Es así como aparecen espacios en los cuales se dan tanto la colonización como la ocupación y apropiación de nuevos espacios por parte de los seres humanos. En México los espacios han pasado a poder de diferentes grupos corporativos que, con la alianza y complacencia de los distintos cuerpos públicos, se convierten en espacios urbanos que cumplen con objetivos predeterminados, como crear una serie de divisiones entre los habitantes de las zonas urbanas. En ellas es posible observar la gran diferencia entre la prestación de servicios de las áreas con altos ingresos económicos y las que se ha dado en llamar asentamientos irregulares o zonas marginadas, donde aparecen los grupos conocidos como: *paracaidistas*. Dentro de este contexto social se puede hablar del cómo participa el habitante del espacio urbano como consumidor de ese mismo espacio, el cual toma formas diferentes de acuerdo con las posibilidades económicas de quienes lo ocupan y que no están acordes con la satisfacción de las necesidades básicas de los diferentes grupos sociales. “Los individuos se agrupan por intereses y aspiraciones comunes, incluso sin tener conciencia de ello, y forman así las comunidades que llamamos clases”.⁴

Para los grupos sociales llamados *paracaidistas* su casa no es sólo un refugio en contra de las inclemencias del tiempo, también es un lugar que

³ Harvey, 1998: 285.

⁴ Sánchez Vázquez, 1975: 269.

merece el más grande respeto; ahí se sucederán diferentes eventos sociales, como matrimonios, nacimientos e incluso el fallecimiento de los seres queridos. Al mismo tiempo en las casas *paracaidistas* se dan relaciones con el espacio que se puede llamar espiritual y que ubica a sus habitantes dentro del contexto familiar, necesario para poder mantener su existencia.

El fenómeno social llamado *paracaidismo* se da, en México, desde los tiempos de la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952); la mayoría de sus integrantes proviene del campo y de los grupos sociales menos favorecidos, para los cuales el espacio por habitar tiene que ser tomado por medios “ilegales”. Sin embargo, la lucha de estos grupos sociales por lograr un espacio en donde su vivienda sea digna siempre continúa, pero el crecimiento desmesurado de las zonas en las cuales habitan les impiden lograr sus objetivos, pues aún en la actualidad, sus asentamientos continúan dentro de los índices considerados como de marginalidad, ya que no poseen los niveles mínimos de bienestar en lo que se refiere a nutrición, educación y, como es de suponerse, su espacio de vivienda es ínfimo.

En la actualidad, con el incremento del índice de desempleo, se observa una mayor migración de los campesinos hacia los centros urbanos, en los cuales se asentarán junto con los grupos de menores ingresos para formar los cinturones de miseria de las grandes ciudades; ése es el espacio que ocuparán hasta que sean desalojados por los diferentes grupos de poder, que ven en esos espacios una gran posibilidad de desarrollo económico, el cual no será para los *paracaidistas*. Como consecuencia de lo anterior estos espacios son fuente de una gran inestabilidad social; la inconformidad con las situaciones políticas, económicas y sociales es manifestada de diferentes maneras.

Al observar de manera práctica algunos espacios *paracaidistas*, en las delegaciones de Milpa Alta y Xochimilco, se nota que las construcciones de estos grupos marginados están elaboradas, en el mejor de los casos, de adobe con techos armados de láminas de cartón; otras “casas” están a medio construir; y algo común a todas ellas es el ambiente insalubre y de hacinamiento. Todos estos asentamientos se han realizado con base en la llamada invasión de propiedad. Asimismo, en todos los espacios ocupados por los *paracaidistas* “no existe pavimentación, alcantarillado, agua corriente, instalación eléctrica, teléfonos, recolección de basura, ni drenaje”.⁵

⁵ Cirett, 2004: 17.

Al mismo tiempo, los *paracaidistas* han ocupado, desde hace más de cincuenta años, los espacios que se consideran de alto riesgo, como barrancas y laderas, que no ofrecen un piso firme y seguro para la construcción de sus “viviendas”. Todo esto tiene su origen, en primera instancia, en la carencia de apoyo de los gobiernos de las zonas urbanas. Tampoco hay que olvidar que el gobierno federal no ha proporcionado la ayuda adecuada al desarrollo del campo y a la mejoría del nivel de vida de los trabajadores, los cuales tienen que habitar en estos espacios insalubres e inseguros para poder “vivir”.

Una descripción de las formas en que habitan los *paracaidistas* se encuentra en el trabajo elaborado por Silvia Cirett y otras autoras, quienes se refieren a estos espacios habitacionales:

Su casa estaba formada de piedras hacinadas, acomodadas de tal modo que hacían una pared que sostenía el techo, el cual soportaba el peso de unos tablones y unas bien acomodadas láminas de cartón, unidas con pijas especiales y, a falta de ellas, clavos con corcholatas aplastadas. A manera de estufa, tenía en la parte externa una especie de fogón de piedra, con un hueco para meter leña y encima una rejilla de varillas sobre las que se encontraba una cubeta metálica calentando agua para bañarse.⁶

Éstas son las características generales de los espacios en los cuales habitan los grupos marginados desde hace ya más de cincuenta años. Esto lleva a la conclusión de que el fenómeno *paracaidista* es un problema de tipo social, político y económico que merece ser estudiado desde un punto de vista histórico, para conocer a fondo las causas que dan origen a estos asentamientos, los cuales no sólo se dan en México, sino que comprenden, en la actualidad, a una gran parte del mundo.

Dickens en 1850 escribió: “Veo innumerables huéspedes, predestinados a la oscuridad, suciedad, pestilencia, obscenidad, miseria y muerte temprana”. Esto no era más que un aviso de lo que ocurre en la actualidad en los grandes espacios urbanos. Una poética y cruda conclusión es la descripción de los espacios *paracaidistas* que se puede leer en la obra de Roberto Arlt, titulada *Casas sin terminar. Aguafuertes porteñas*, donde se dice: “¡Qué sensación de misterio y catástrofe inesperada dan esas construcciones no terminadas, don-

⁶ *Ibid.*: 24.

de, sobre los muros a desnivel, se levantan los marcos ennegrecidos por la intemperie y las aberturas exteriores tapadas por chapas de zinc, donde el viento chasquea siniestramente en las noches de invierno!”

EL TIEMPO PARACAIDISTA

Frecuentemente los cambios sociales son acompañados de procesos de migración y éstos a su vez están íntimamente ligados al desarrollo de nuevas formas de producción de bienes materiales que satisfagan la demanda social de alimentación, salud, habitación, cultura y educación; es decir, los grupos sociales se mueven hacia espacios nuevos cuando se han cumplido condiciones objetivas de desarrollo para satisfacer nuevas necesidades, cuando ha llegado su tiempo.

Como procesos sociales los cambios en una sociedad suelen convocar a grupos que no siempre son conscientes de hacia dónde se encaminan; o dicho de manera más precisa, en un sistema que requiere de la fuerza laboral de estos grupos, pero no de su participación en la toma de decisiones, son enfrentados a situaciones de hecho, que de manera acelerada modifican su estructura social y las costumbres, tradiciones, formas de organización, así como el propio tejido social.

En el largo y accidentado proceso de desarrollo capitalista en nuestro país, la transición de la población campesina al nuevo estatus de población urbana empleada en la incipiente industrialización, que se inicia a principios del siglo XX, reproduce las características de desorden inherente a la implantación del capitalismo dependiente. En el primer tercio del siglo los centros urbanos demandan mano de obra a la que se garantiza un empleo en condiciones de cierta estabilidad laboral, aunque con salarios que en promedio sólo cubrían las necesidades más elementales. La característica de este modelo de desarrollo compartido por el Estado y los inversionistas privados fue la de aglutinar a la población alrededor de los centros urbanos y fabriles sin preocuparse por enfrentar las necesidades básicas de vivienda de una población creciente, que después de emigrar empezó a reproducirse engrosando la oferta de mano de obra, pero a la vez saturando los espacios habitables y los servicios urbanos.

El fenómeno del paracaidismo se da tanto al interior como al exterior de los espacios urbanos. En esa dinámica de modernización e integración ante el

establecimiento de nuevas relaciones de producción, en la capital se presenta tempranamente un proceso de organización y resistencia que da vida, en los años veinte, al Sindicato de Inquilinos del Distrito Federal, que llegó a agrupar a 35 mil familias. Muy temprano en el tiempo, necesariamente de forma casi paralela, dicha década ve surgir a las primeras organizaciones que demandarán las condiciones mínimas de sobrevivencia en los espacios sociales y en las condiciones de trabajo.

En el Valle de México se da este proceso de manera tan aguda que, hacia 1950, el trazo de los límites de la ciudad había sido desbordado, surgiendo en sus alrededores “ciudades” que se nutrían de pobladores que se llamarían a sí mismos “paracaidistas”. Tal fue el desarrollo desordenado que este fenómeno-recurso de las poblaciones migrantes para darse un espacio de habitación y convivencia vital se dio al interior de la misma Ciudad de México, en donde la toma de terrenos baldíos y edificios agudizaría la actividad del paracaidismo en los años cuarenta.

Famosos fueron los asentamientos de paracaidistas en el propio corazón del Distrito Federal, como el legendario barrio de Atlampa, que llegó a ocupar gran parte de la zona de Nonoalco-Tlaltelolco hasta la década de los sesenta. Barrios y colonias irregulares sin la posesión legal de la tierra conformarían los cinturones que amortiguarían las demandas de habitación; aunque carentes de servicios urbanos, poco a poco se harían funcionales por el incuantificable esfuerzo de las masas paracaidistas.

Largo fue el trayecto en que las casas de estos pobladores, en algunos sitios verdaderos pioneros, construidas de lámina y madera o de desechos industriales como los de empaque o cartón, se irían transformando mediante el uso de materiales más apropiados para la construcción de locales habitables. Este proceso fue acompañado de sucesivas etapas de organización, pues en sus inicios el paracaidismo era un recurso que se asumía de manera individual.

Es imposible disociar el tiempo y el espacio en este proceso de respuesta y búsqueda de alternativas sociales que propició el agrupamiento de miles de personas en diversas organizaciones que reflejaban, por supuesto, el momento histórico y la influencia de corrientes ideológicas que daban sustento a la resistencia y la organización. Memorable es el caso del *Campamento 2 de Octubre*, en Iztacalco, que durante el sexenio de Luis Echeverría sufrió una represión permanente que culminó con el incendio de cientos de casas de cartón que por más de diez años habían sido el espacio de miles de personas marginadas al interior de la propia capital. En este terreno de varias hectáreas que se mantenían ociosas, miles de personas construyeron un espacio material

de habitación, pero sobre todo un espacio cultural y espiritual, en donde la solidaridad era un elemento de identidad en un tiempo en que la lucha de clases polarizaba a la sociedad de manera muy aguda en un contexto de fuertes golpes a las organizaciones populares y gremiales en Latinoamérica. El *Campamento 2 de octubre* fue un espacio construido por obreros, subempleados, desempleados, amas de casa y migrantes que sobrevivieron en tiempos del desarrollo tendencial del neoliberalismo, que hoy pretende someter a sus intereses mercantilistas e incluso los espacios sociales.

La organización, producto de la necesidad de enfrentar a un Estado que, a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, daba muestras de su intolerancia, fue propiciando paulatinamente cierta institucionalización de las antiguas organizaciones paracaídas que en los hechos perdieron su brío y entraron en procesos de negociación con el Estado quien, de manera muy limitada, procedió a aumentar la oferta de suelo e inició la regularización de antiguas y extensas zonas carentes de servicios urbanos.

En ese aprendizaje de domesticación de un movimiento esencialmente de resistencia, pocas eran las organizaciones que se mantenían independientes a mediados de los setenta. Sería el tremendo acontecimiento del sismo de 1985 el que revitalizaría la demanda de vivienda digna para la población, generando lo que se conoce como el Movimiento Urbano Popular (MUP). La concreción del volumen de demanda nutrió un movimiento en el que pronto la tendencia a beneficiar a las clases medias bajas se erigió como dominante; quien tenía algunas posibilidades económicas pasó a ser candidato a solicitante de vivienda; espacios reducidos creados no para cubrir una necesidad de modo suficiente, sino para dar salida a una presión social y obtener simpatías.

En el momento actual el fenómeno del paracaídas está prácticamente extinto; lo que queda se sostiene en una doble paradoja; aún es posible ver casas de lámina metálica o de cartón y madera semejantes a las de los paracaídas migrantes o desplazados por la modernidad deshumanizada, pero la diferencia es que esas casas y esos pobladores son resultado del incumplimiento de los programas de reconstrucción a veinte años del sismo que los dejó sin habitación.

La segunda paradoja viene del surgimiento de la elite política que se encumbró siendo gestora de las demandas populares y que ahora son prósperos integrantes de la clase política nacional e influyentes casatenientes y constructores.

PARACAIDISTA, Av. REVOLUCIÓN 1608 BIS



ESPACIO Y TIEMPO EN EL ARTE EFÍMERO

A partir de 1970, como movimiento internacional extendido a todas las artes, el posmodernismo es considerado como una nueva etapa en el desarrollo de la cultura nacida de la rebeldía ante la aceptación generalizada del arte moderno y a su institucionalización en las galerías de arte, museos y programas de estudios académicos. El escándalo radical provocado en su momento por las pinceladas de Manet, que empezaron a descomponer el espacio tradicional de la pintura, examinando las fragmentaciones de la luz y el color, ha sido asimilado y recuperado por los mismos burgueses liberales que en un principio tan sorprendidos y críticos se mostraron ante él.⁷

No existe un acuerdo absoluto sobre modernidad y posmodernidad; sin embargo hay coincidencia en la necesidad de revisar el discurso formal del concepto de arte-objeto y su apreciación estética, para crear nuevos lenguajes y formas de acercamiento a todas las manifestaciones artísticas de arte actual. Acorde con esta búsqueda de nuevas formas de creación artística, la intervención *Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis*, adosada a los muros ex-

⁷ Modernismo y posmodernismo en www.monografias.com/trabajos/modypostmod.shtm (16 de diciembre de 2004).

teriores del Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México, es una vivienda temporal del artista Héctor Zamora, que ocupa un espacio simbólico entre el museo y la calle. Es en muchos sentidos un parásito, pues estructuralmente, se trata de una vivienda personal y territorio artístico, que toma sus servicios y sostén del edificio público que lo alberga.

Es la estilización de lo marginal, la representación de la vivienda de los asentamientos ilegales (madera de tercera, plástico, alambre, metal, cartón y lámina acanalada), que se despliega como reelaboración de soluciones prácticas derivadas de la miseria, de la inmediatez y el reciclaje. En muchos sentidos, este parásito se presenta como ejemplo para un diseño derivado de la crisis y cruce social; es el espacio proletario llevado al arte, uso estético del subdesarrollo social, es un espacio en que el espectador puede “vivir” la obra, mediante cita previa.

Esta vivienda nos lleva al terreno de la ciencia ficción: la presentación de una ciudad postapocalíptica, donde la erosión urbana al estilo *Blade Runner* es a la vez una manifestación anti-arquitectura llamada a crear discusión y reflexión sobre el arte de vanguardia y la realidad social del México actual.⁸

En *Paracaidista* contrasta también el espacio cultural de un museo elitista de la zona de San Ángel, con una intervención artística colocada a diez metros del nivel de la calle, condenada a desaparecer en tres meses (septiembre a noviembre 2004). Tiempo efímero y espacio simbólico, ambos lenguajes artísticos corresponden a lo que Harvey describe como la compresión del espacio temporal en la condición posmoderna:

la historia del capitalismo se ha caracterizado por una aceleración en el ritmo de la vida... que nos obligan a modificar, a veces de manera radical, nuestra representación del mundo. Cuando el espacio parece reducirse a una “aldea global” de telecomunicaciones y a una “tierra-astronave”. Cuando los horizontes temporales se acortan hasta el punto de convertir al presente en lo único que hay (el mundo del esquizofrénico), debemos aprender a tratar con un sentido abrumador la compresión de nuestros mundos espaciales y temporales.⁹

La compresión espacio-temporal ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico-políticas, en el equilibrio del poder

⁸ Medina, 2004.

de clase, así como en la vida cultural y social. A partir de 1970 se observa un renovado interés por la geopolítica, así como un renacimiento de la voluntad de someter el problema de la espacialidad a una reconsideración general, con nuevas formas de organización y tecnologías productivas, como las entregas “justo a tiempo”, nuevas formas de consumo como la “comida rápida” o los artículos desechables. “La acentuación de los valores y virtudes de la instantaneidad (comidas y otras gratificaciones al instante y rápidas) y de lo desechable (tazas, platos, cubiertos, envoltorios, servilletas, ropa, etc). La dinámica de una sociedad de ‘desperdicio’ empezó a ponerse de moda, con una aceleración de la rotación de los bienes de consumo”.¹⁰

Significaba también ser capaz de desechar valores, estilos de vida, relaciones estables, apego por las cosas, edificios, lugares, gente, formas de hacer y de ser tradicionales; de ahí la importancia que adquirieron los museos y las ruinas en la conservación e interpretación de las imágenes de un pasado perdido.

Un papel muy importante desempeñaron la publicidad y los medios en la construcción de nuevos sistemas de signos e imágenes y de prácticas culturales, lo que constituye un aspecto sobresaliente de la condición posmoderna. La publicidad ya no se construye en torno a la idea de informar o promover en el sentido usual, sino que es un engranaje que manipula los deseos y gustos a través de imágenes relacionadas con el dinero, el sexo y el poder. Hoy el capitalismo se dedica sobre todo a la producción de signos, imágenes y sistemas de signos, además de mercancías.

Algo similar sucede con los transmisores de la cultura: los que trabajan en la instrucción superior, la publicidad, las revistas, los medios de comunicación, el teatro y los museos procesan los productos culturales serios e influyen suficientemente en el mercado de la cultura y, en más amplio sentido, en la cultura masiva de un país y del mundo. Son los que organizan las novedades y modas, y como tal, producen activamente la condición efímera que siempre ha sido fundamental en la experiencia de la modernidad. Se convierten en un medio social destinado a producir esa sensación de horizontes temporales que se colapsan, de los que a su vez tan ávidamente se alimentan.

Lo anterior representa “el triunfo del efecto sobre la causa”, de la instantaneidad sobre el tiempo como profundidad, el triunfo de la superficie y

⁹ Harvey, 1998: 267.

¹⁰ *Ibid.*: 316.

de la pura objetualización sobre la profundidad del deseo. Todo, desde la escritura de novelas y la filosofía, hasta la experiencia del trabajo o de hacer una casa, debe enfrentarse al desafío de la aceleración del tiempo y a la veloz desaparición de los valores tradicionales e históricamente adquiridos.

Así la obra artística que nos ocupa *Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis*, refleja también la aniquilación del espacio por el tiempo de la posmodernidad; en su concepto nos muestra el espacio social deteriorado de la vivienda marginal, característica de la periferia de las grandes ciudades del mundo capitalista dominadas por la tiranía del tiempo; y como obra de arte, es el espacio simbólico entre la institución oficial o museo que lo alberga y la calle, con una vida breve como corresponde al arte instalación, intervención y *performance*, arte efímero de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- CIRETT, SILVIA *et al.* (2004) *Visitas a la comunidad. Entrevistas*. Trabajo semestral Laboratorio de Sociopedagogía II UNAM, mimeo.
- HARVEY, DAVID (1998) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- MEDINA, CUAHTÉMOC (2004) "Arquitectura post-apocalíptica", en: *Reforma*, México, 15 de Septiembre.
- SÁNCHEZ, VÁZQUEZ ADOLFO (1975) *Las ideas estéticas de Marx*. México: Ediciones Era.
- WALLERSTEIN, IMMANUEL (s/f) *El tiempo del espacio y el espacio del tiempo: el futuro de la ciencia social*, tr. Norma Ortega Sarabia, mimeo.
- ZUBIRI, XAVIER (1996) *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid: Alianza Editorial.

FUENTES CONSULTADAS EN INTERNET

- <http://www.conapo.gob.mx/prensa/2002ago03.htm> Consultada el 13/12/2004.
- file:///A:/Editorial_%20Arquitectura%20y%20Humanidades.htm Consultada el 13/12/2004.
- <file:///A:/ESPACIO%20DOMÉSTICO%20COMO/20PAISAJE%20URBANO> Consultada el 13/12/2004

Historias diacrónicas.
Problematizaciones estéticas del tiempo y el espacio
se terminó de imprimir en el mes de junio de 2007
en Impresora litográfica Heva, S.A.
Se tiraron 0 ejemplares.
Tipografía y formación de Patricia Pérez;
edición al cuidado de Rafael Luna.
D.R. © Editorial Palíndromo 5659-5156