

Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar

José Luis Pardo
Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991

Por Óscar Jairo González Hernández¹
Universidad de Medellín



En este libro se refiere José Luis Pardo (1954-) al contenido de dos novelas que le servirán de punto de apoyo para enmarcar su reflexión “Sobre los espacios.” Y propone como lo había indicado en la introducción del libro, dos obras del escritor alemán Peter Handke, que son: “Lento regreso” y “La doctrina de Sain-Victore”. Son ellas pues, las que le servirán para adelantar una serie de observaciones, alrededor de la relación inextricable entre pintar, escribir, pensar.

La reflexión pretende hacer una mirada sobre la relación espacio/tiempo, desde la perspectiva de un pintor, un escritor, un pensador. Lo importante aquí es ver cómo no existe una escisión entre pintar, escribir, pensar. Es lo mismo, o por lo menos, los temas de los que tratan y que los involucran están dominados y determinados, si podemos hablar así, por la relación espacio/tiempo.

Dice Pardo que Handke en las dos novelas “cuenta una historia y la historia de esa historia; en la primera, asistimos a la cotidianidad de un científico que trabaja en una región recóndita del planeta, un espacio para el que la lengua europea carece de discurso y de nombres, un espacio considerado –desde la perspectiva occidental– un espacio vacío.” Y señala que “lo que el científico (Valentín Sorger) va a investigar en ese dominio es, precisamente, el espacio.”

Lo que descubre Handke, o más bien, Sorge, advierte Pardo, es cómo los problemas a los que se enfrenta el hombre de ciencia, son los “mismos”, a los

¹ Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás, magíster en Teoría de Historia del Arte del Universidad de Antioquia. Profesor de la Facultad de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales de la Universidad de Medellín. Correo electrónico: ojgonzalez@udem.edu.co

que se enfrenta el escritor “para llegar a concebir una cierta forma de escribir”.

Quiere mostrar Pardo, que todo aquello para que el escritor adquiera una “nueva forma de escribir” solo puede producirse merced a su encuentro con un pintor”. De esa manera, lo que se hace básico en esta reflexión es que se inquiere, lo que se problematiza, lo que se quiere hacer visible es propia y específicamente cuál es método de cada uno, del pintor, el escritor, el pensador. A la vez, lo que propone es que entre ellos hay una búsqueda, una exploración y de experiencia constante por hacer posible un método que los lleve a resolver sus preguntas e interrogantes. Y es porque ellos se han planteado un problema que intentan resolver por medio de la pintura, la escritura, la ciencia.

Estos distintos métodos, atrapados en la reflexión de lo espacio/temporal no están pues diferenciados, sino que se proyectan hacia una unión y fusión en la cual se reconozcan en una, podríamos decir “totalidad”. Que no haya diferencia entre el pintor, el escritor y el científico. Por eso dice Pardo: “El científico de Langsame... y el escritor de Die Lehre buscan los espacio; en esa búsqueda, tienen dos guías de excepción que parecen haber encontrado el método inventivo que ambos persiguen.” Y entonces dice que son el pintor y el filósofo son estos dos soportes que pueden resolver la pregunta por el “método” y la relación tiempo/espacio.

Aparece aquí que el pintor “resume toda su labor en el problema de cómo representar la sensación, de cómo inventar espacios de visibilidad para los sentidos; el filósofo, –agrega Pardo– por su parte, busca espacios de inteligibilidad para albergar en ellos lo pensado.” En este sentido se comienza a proponer de manera muy clara que el pintor busca inventar espacios de visibilidad, y el filósofo, espacios de inteligibilidad.

Advierte el autor, buscando la conexión de estos espacios mencionados, con un tercer espacio, como lo desprende de las novelas de Handke, que para “conectar los espacios pintados del artista plástico con los espacios pensados del artista-filósofo lo constituyen justamente los espacios escritos del artista “gráfico””.

Pardo, hace una aclaración importante en lo que hace relación a lo que llama “Espacios pintados” y señala que “es ya una expresión ambigua, pues parece sugerir la idea de que los espacios pintados son segundos en relación a unos espacios no-pintados, y que incluso son espacios solamente figurados. Tramita entonces esta duda, cuando dice que todos los espacios, tanto en el uno como en el otro, “están originariamente pintados.”

Inmediatamente observa que lo de “originariamente pintados” no lo son “en el sentido de que los “cuadros” (que normalmente situamos en el continente de la “cultura”) precedan a los lugares en ellos representados (y que normalmente

ubicamos en el dominio de “la naturaleza”), y que los espacios que consideramos “naturales” (e incluso ese enorme espacio ilimitado que llamamos “la naturaleza”) son también y desde el principio espacios pintados.”

Alude a una nueva obra de Handke, “Carta breve para un largo adiós”, que trata de lo que Pardo denomina “un proceso inverso”, el proceso de lo que podríamos llamar “la naturalización de la cultura”. Y desarrolla este tema, tras citar un fragmento del libro mencionado, en que el “protagonista reflexionaba sobre la mirada de una niña”. Concluye que “Se trata, en definitiva, del devenir-naturaleza de la cultura, del devenir-cosas de los signos, del devenir-espacios de las palabras y discursos...”. Y lo más importante, para el Historiador de arte, en nuestro caso, es lo que Pardo considera, que ante todo este devenir del devenir, por decirlo así, o sea, que las cosas están deviniendo, es que la Historia “se deshace, se desmorona, dejando tras de sí solamente Imágenes sin trabazón, símbolos ilegibles”, a los que hay que enfrentarse.

Propone en ese orden de lo tratado hacer un recorrido por los Estados Unidos (“Paseo”, escribe Pardo), la situación anteriormente mencionada es clara, ya que “es como el recorrido por el tejido destruido de un mundo en ruinas: los signos, en otro tiempo llenos de vida y plenos de sentido y significación, ya no son más que cosas mudas, extrañas y exteriores, paisaje, naturaleza, monumento, cadáveres semióticos sin significado cuya escalofriante carencia de palabra convierte toda palabra en cosa, todo discurso en espacio; se camina entre signos mudos y cosas sin vida, naturaleza muerta, y se trata de la naturaleza muda de las palabras que ya no dicen nada, esparcidas al azar como restos de una civilización desconocida que hay que sortear para seguir avanzando...”. Drástica y cruda observación, pero que permite un abordamiento de la relación cultura y naturaleza, que articula a esta reflexión espacio/tiempo que propone el texto.

Y si Estados Unidos es todo esto, en el mapa de devenir-cultura de la naturaleza, Europa “es el lugar donde la conversión de la naturaleza en cultura, de las cosas en signos, ha llegado a su apogeo...”. Indica Pardo, que de lo que se trata entonces es de “hacer aparecer la naturaleza bajo la cultura, pero no la naturaleza traducida por la cultura, sino una naturaleza que no es la materia muda, la exterioridad insignificante y brutal del sinsentido, sino que posee su propio lenguaje, un lenguaje que excluye el discurso humano y es incommensurable con él...». La cultura, en criterio de Pardo, es una “invención de la naturaleza para continuar su obra, su obra de arte”.

Otro de los temas propuestos en este libro por Pardo tiene que ver con la relación lenguaje e historia, y señala que «... La historia se registra en la lengua, en lugar de suceder como algo exterior a ella y a lo que ella podría referirse; no obstante, las fuerzas que imprimen la historia en la lengua no quedan registradas propiamente, sino tan solo su huella, su cicatriz, su marca...”. Continúa con una

reflexión sobre el tiempo y el espacio y afirma que: "... El tiempo se inscribe en un espacio que constituye su exterioridad: es exterior al tiempo porque es exterior al sentido".

En el desarrollo de su tesis, Pardo habla sobre lo que denomina "la razón científica", y señala "que ha producido nuestro universo de dominación técnica de la naturaleza la pretensión inequívoca de "eliminar de raíz todo subjetivismo", toda referencia a la subjetividad, justamente para producir un "conocimiento objetivo" (...) (p. 35). Insiste el autor, en que no es de esa manera tan radical y totalitaria como se presentan hoy las cosas. Razón y sinrazón, sentido y sinsentido pueden tener puentes que no conocemos todavía, o que apenas si intuimos. Considera que la tecnociencia lleva la deshumanización o devastación y anota que: "... Esa razón científica que se complace en su realización de la objetividad está enteramente estructurada como una explotación de la naturaleza a la medida del hombre, conducida de punta a cabo en nombre de la subjetividad".

Cita al fenomenólogo Merleau-Ponty, su libro *Lo visible y lo invisible*, para apoyar su tesis: "La ciencia comienza excluyendo de las cosas todos los predicados que proceden de nuestro encuentro con ellas". (p. 36). Y concluye haciendo referencia al "conocimiento sensible", como aquello que desde Descartes está en duda, al sostener que: "... Descartes procede a la refundación del saber sobre fundamentos sólidos, es únicamente el "conocimiento sensible" lo que queda definitivamente sepultado bajo la sombra de la duda...".

Esta reflexión desencadena inmediatamente otra en el texto de Pardo, la relacionada con el cuerpo, ya que lo sensible está presente en el cuerpo, este es su médium. De manera tal que no puede haber conocimiento sensible sin el cuerpo. Trata entonces del cuerpo como exterioridad del "alma", y no del espíritu, "lo que se ha de prestar a las cosas para que nos respondan." En esa dimensión, aborda Pardo, el tema de las cosas y dice: "las cosas "hablan" al cuerpo en la medida en que no somos sus dueños. No necesitamos hacer ningún esfuerzo para prestar cuerpo a las cosas porque, antes bien, son las cosas las que nos han prestado el cuerpo, las que brillan en nuestro cuerpo y constituyen su piel sensible. Pues el cuerpo es ya mismo nuestra exterioridad, el escenario que se disputan las fuerzas deseosas de un lugar, en el que habitar, de una superficie en la que quedar d-escritas".

Trata más delante de los espacios pintados. Cita para el efecto a Platón, Kant y Heidegger, para proponerles una crítica a sus tesis sobre el espacio en unos y otros, cuando afirma que "si el espacio es la forma de la sensibilidad, la condición de la intuición sensible, y sin en él hay algo irreductible a los moldes de la inteligibilidad forjados en las andaduras metafísicas del pensamiento conceptual, ¿no querría eso decir que el pensamiento tiene aún como tarea pendiente la de pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia

el Sentido? Es esa la problemática que desde el principio del capítulo propone Pardo, cómo resolver ese nudo, atolladero o trampa.

En este libro Pardo hace una alusión muy poética al comienzo del mundo y que este comenzó por el agua, “el oleaje de un río circular llamado Océano”. Y anota que el interés del hombre ha sido o ha estado movido por “el problema infinito de cómo desecar la Tierra” y sustraerla de la frialdad de lo Húmedo “que señala a la vez la máxima distancia (un mundo de antes del mundo, pre-cósmico y a-político, sin dioses ni hombres), y la proximidad más aberrante (un orden en el que los dioses son hombres, los hombres fieras y las fieras divinas)”.

En la misma dimensión se explica en el texto, quién es entonces, para lo que se quiere decir, el artista y cómo hace para extraer de las ruinas, de lo que desaparece, de la Historia, “las historias de la tribu”. Pardo, afirma que: “...el artista, como el pájaro que construye su nido o el primitivo que cava su cueva o su sepulcro, no puede rellenar ese Espacio si no es conjurando el caos con sus propios fragmentos, las ruinas del mundo como elementos que toma de su propio medio, de su historia, de la Historia y de las historias de la tribu”. Aparecen pues, tres historias, que son importantes: la historia del artista, la Historia en sí misma y la historia de la tribu.

Y se advierte en el texto que “el éxito del artista se consuma cuando consigue seducirnos con el pretexto de contarnos ese viejo relato que no cesa de contarse, el re-encuentro del hombre con la Tierra...” (p. 58). La historia es un relato, y el artista, quien la relata “para hacernos olvidar que es su propio relato, su propio lienzo el que está inventando ese *topos* mítico y relacional, el que nos está tatuando en la piel de su Espacio plástico como una mirada cogida en la trampa de su propio reflejo...». Pardo compara Cromlech con la obra de arte y lo que toda obra de arte tendría que ver o ser Cromlech y afirma que: “Ni solo es cierto que todo Cromlech es una obra de arte, sino más bien que toda obra de arte es un Cromlech: una porción de espacio sustraída al espacio, un pedazo de tiempo arrancado a la historia...”. Arte e historia se mezclan, se combinan. Ese es su resultado y su necesidad.