UNIVERSITAT DE BARCELONA

El fantasma de la contemporaneidad
Diálogos entre literatura y arquitectura

Julia Livellara Abrile,

Tesis doctoral

EL FANTASMA DE LA CONTEMPORANEIDAD

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARQUITECTURA

JULIA LIVELLARA ABRILE

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y COMUNICACIÓN

Programa de doctorado: Estudios lingüísticos, Literarios y Culturales

Línea de investigación: Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

EL FANTASMA DE LA CONTEMPORANEIDAD

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARQUITECTURA

TESIS DOCTORAL

JULIA LIVELLARA ABRILE

Director: David Viñas Piquer

SEPTIEMBRE DEL 2023

AGRADECIMIENTOS

A quienes fueron mis profesores y profesoras cuando llegué a Barcelona para hacer el máster, y que hoy son entrañables colegas. Su pasión por la teoría de la literatura, su capacidad para transmitir la importancia y el potencial, enardeció el *affaire* más prolongado de mi vida. Gracias a toda la sección de teoría de la literatura por acogerme con tanto cariño y hacerme sentir en casa.

A mi director David Viñas, maestro y colega, por confiar y alentar este proyecto cuando yo no podía hacerlo.

A mi familia. Los que aportaron directamente y los que no. Porque de una forma u otra todos han contribuido a la consecución de este recorrido que empezó mucho antes que este proyecto de tesis. A mi mamá, porque sin ella, sin su amor, comprensión y generosidad, no existiría nada de lo que ha sido, de lo que es ni de lo que vendrá. A mi papá, por esta sangre roja y este corazón a la izquierda. Por el apoyo y la paciencia de siempre. A mi primo Juan Pablo, por los años compartidos y los aprendizajes que nos dejaron. A mis tías (Bubi, Perla y Tata) por entusiasmarse con este proyecto y recordármelo en cada conversación.

A Adela, por ayudarme a no perder la cordura y por sostenerme cuando la locura estuvo tan cerca. Por todas las sesiones hablando de esta tesis.

A Romano, porque se lo prometí cuando violó su ética profesional para suministrarme un impulso necesario.

A Sandra y su cruzada por un mundo más bonito. Gracias por hacer este libro posible.

A las amigas y los amigos de acá y de allá. Especialmente a Meli, Carlita y Sofa por todas las veces que nos salvamos la vida juntas. Es completamente cierto que la risa cura.

A Nicolás. Por todo eso que no cabe en las palabras, y que, a fin de cuentas, es lo único que importa.

A mi Patria y su literatura.

RESUMEN

Esta tesis se desarrolla a partir de dos propósitos emparentados. El primero, que nace del desconcierto frente a algunas transformaciones de la actualidad, consiste en una aproximación a la contemporaneidad para hacer inteligibles las repercusiones que el cambio de época tiene sobre el régimen estético. La relevancia del factor estético radica en ser tremendamente condicionante para la práctica cultural y en la interferencia que efectúa sobre los valores y significados de una sociedad. La estructura latente que se halla en la base de todo código estético determina las formas de producción, circulación y recepción de las artes, pero también la dimensión sensible de la existencia. Un signo importante del cambio de paradigma actual tiene que ver fundamentalmente con esta última cuestión, puesto que, como consecuencia de la digitalización, está modificándose la tradicional relación que el sujeto mantiene con el campo objetual, con lo material que lo circunda, con el espacio y con las cosas. Este proyecto se asienta, por lo tanto, en la urgencia de atender a nuestra contemporaneidad y reconocer en ella algunos de los indicios que anticipan un cambio de paradigma. Algo de lo que está cambiando en la contemporaneidad, y que inherentemente se asocia con la condición humana del estar en el mundo, tiene que ver con el espacio. De aquí surge el segundo propósito de la tesis, que modula un cruce interartístico —un diálogo— entre la literatura y la arquitectura, porque es de todas las artes esta última la que más conoce de espacio. En virtud de esta premisa se estudian algunas convergencias entre la creación literaria y la creación arquitectónica, cuyo análisis lleva a comprender, en primer lugar, que habitar una casa y leer un texto pueden ser prácticas similares desde una perspectiva que involucre la afectividad. La teoría de ambos campos artísticos y la crítica de sus productos son las bases de todo el desempeño discursivo que esta tesis lleva a cabo.

ABSTRACT

This thesis is developed based on two related purposes. The first one, born from the bewilderment in the face of some of today's transformations, consists of an approach to contemporaneity in order to make intelligible the repercussions that the change of epoch has on the aesthetic regime. The relevance of the aesthetic factor lies in the fact that it is tremendously conditioning for cultural practice and in the interference it has on the values and meanings of a society. The latent structure at the base of every aesthetic code determines the forms of production, circulation and reception of the arts, but also the sensitive dimension of existence. An important sign of the current paradigm shift has to do fundamentally with this last issue, since, as a consequence of digitalization, the traditional relationship that the subject maintains with the objects field, with the material that surrounds him, with space and with things, is changing. This project is based, therefore, on the urgency of attending to our contemporaneity and recognizing in it some of the signs that anticipate a paradigm shift. Something of what is changing in contemporaneity, and which is inherently associated with the human condition of being in the world, has to do with space. From here arises the second purpose of the thesis, which modulates an inter-artistic crossover —a dialogue— between literature and architecture, because it is of all the arts the latter that knows most about space. Under this premise, some convergences between literary creation and architectural creation are studied, whose analysis leads to understand, first, that inhabiting a house and reading a text can be similar practices from a perspective that involves affectivity. The theory of both artistic fields and the critique of their products are the basis of all the discursive performance that this thesis carries out.

ÍNDICE

Menos es más.

MIES VAN DER ROHE

INTRODUCCIÓN

Presentación del tema

> Un fantasma (lo que al menos yo llamo así): un retorno de deseos, de imágenes, que merodean, se buscan en nosotros, a veces toda una vida, y a menudo solo cristalizan gracias a una palabra. La palabra, el significante mayor, induce la exploración del fantasma. El fantasma se explota así como una mina a cielo abierto.
>
> Roland Barthes, *Cómo vivir juntos*

No es sencillo establecer los preliminares de una investigación de la envergadura de una tesis doctoral sin tener una sensación de insuficiencia. Probablemente, en la mayoría de los casos las motivaciones y los objetivos originarios, en el curso de un proyecto de este tipo, desbordan el cauce textual, resultando muchas veces absorbidos por la misma trayectoria del discurso. Recapitular aquello que cuatro años atrás promovió al principio de todo la identificación de un problema dentro del campo de estudio, solo puede ponernos al corriente de algo que ya sabemos de sobra: que todo lo que circula por las aguas del tiempo está condenado a transformarse; de otro modo, no habría recorrido alguno entre un principio y un (casi siempre precipitado) final. Una tesis doctoral es un complejo dispositivo fundamentado en una voluntad de conocer y toda voluntad de conocer responde antes que nada a una intuición. Reconstruir la intuición que hizo germinar esta investigación es el propósito de las palabras que siguen. Palabras que no constituyen, dicho sea, más que un mapa, una hoja de ruta, una coagulación impostada, una declaración de

propósitos retrospectiva. En algún punto perpetuamente fantaseada. Esta explicación retrospectiva puede llevarse a cabo a partir de dos vías (o "asuntos disparadores"). Por un lado, partimos de la certeza de que el hecho literario y el hecho arquitectónico tienen los suficientes rasgos en común como para ser tema de una conversación intelectual, y de que el tratamiento teórico de sus relaciones podría hacer que estas coincidencias se muestren mejor y resulten provechosas para los campos. Lo siguiente, es hacerse cargo de que cualquier teoría tiene que asentarse sobre una base, tiene que estar arraigada a un tiempo-espacio específico porque la abstracción requiere de unos límites para ser algo más que un mero artefacto lingüístico. La necesidad de circunscribir el objeto de observación crítica a un tiempo-espacio concreto fue lo que, en efecto, dio origen al segundo asunto. Esa primera idea de que una riqueza existía en la crítica conjunta de lo literario y lo arquitectónico vino acompañada de otra más oscura: la percepción de que este tiempo presente que habitamos es completamente diferente de cualquier vivencia histórica anterior. El aspecto del cambio de época que resulta particularmente inaudito y problemático tiene que ver con la transformación del vínculo entre el humano y el mundo, la variación en el seno de la relación que el sujeto mantiene con el campo objetual, con lo material que lo circunda, con el espacio, con las cosas, con los lugares. Con lo real y sus límites. Todo cambio en la relación con lo real conlleva una reestructuración de la totalidad de los significados de la existencia porque, como se verá, las cosas vienen provistas de un significado que está conectado con nuestros hábitos y tradiciones, y que alimenta el potencial simbolizador de cualquier cultura en todo momento.

Es propio de nuestra condición humana *tener que* dotar de significado afectivo al mundo material que nos rodea a lo largo de nuestra cruzada experiencial, mediante el intercambio constante entre un adentro y un afuera que nos sujeta y nos habla. Uno de los propósitos aquí, por ende, apuntará a comprobar que existe esa dependencia entre las cosas y los humanos que las producen que determina la captación del mundo en su dimensión material, lo que

sentimos respecto de ciertas formas, y el sentido que le damos a lo real. A la par de este avanza otro objetivo que consiste en elaborar un diagnóstico de la contemporaneidad en el que los imperativos de la era digital y los efectos sobre la experiencia cultural humana cobran una trascendencia crucial porque afectan como nunca la percepción de lo real. El régimen estético que fundamenta las prácticas artísticas (prescribiendo tácita o explícitamente lo que la producción, circulación y recepción del arte debe ser) es un aspecto indispensable de toda cultura, en la medida en que incide además en los campos de interacción social que la conforman. Por este motivo, es urgente reconocer algunos de los rasgos de la contemporaneidad que con más o menos nitidez muestran las señales de un cambio de régimen. Algunas de estas discontinuidades que afectan al campo artístico son producto de mutaciones de la estructura económica y del sistema de producción y consumo, y corresponde analizarlas de cerca.

Como ya el título anticipa sin misterio, el objeto de estudio estará circunscripto a dos ámbitos concretos (la literatura y la arquitectura) y a los intercambios posibles entre uno y otro. El abordaje se plantea, así, como el diálogo entre dos perspectivas artísticas. Y aunque no es necesario justificar en este contexto la elección del enfoque de la teoría de la literatura, convendría explicar por qué, de todas las artes, es la arquitectura y su teoría la que viene al cruce. En primer lugar, porque la autora de este texto es arquitecta y la carrera de arquitectura es un tipo de formación que se asienta en la mente como un filtro estructural a través del cual se mira todo lo que está alrededor, todo con lo que se interactúa. En segundo lugar, porque si, como dice Hannah Arendt, la literatura —la *poesía*— es la menos "materialista" de las artes debido a que su material está formado por palabras (2009: 186), lo contrario pasa con la arquitectura, que es, sin ninguna objeción, la más "materialista" de todas. A diferencia de lo que ocurre con el imaginario de otras formas artísticas la arquitectura tiene lugar en el mundo real de la vida, da servicio a las funciones prácticas y vulgares del día a día, y su objetivo es servir de marco, estructurar y dar significado a nuestro ser-en-el-mundo (Pallasmaa, 2019: 66,

99). La arquitectura materializa el poder, implantando materia en la geografía, delimitando lo concreto, incidiendo en las formas de vida posibles, estableciendo hábitos y articulando la domesticidad. La arquitectura marca lo real con la impronta más indeleble de todas. Edificios, monumentos, bloques de vivienda, autopistas, aeropuertos, catedrales, ciudades enteras. No hay prácticamente nada tan costoso en el mundo material como un edificio construido. Nadie viene y lo desecha o destruye (al menos no sin reprimenda social) con la soltura con la que desechamos y destruimos absolutamente todo el resto de los objetos que nos rodean. Por lo expuesto, va a ser el espacio arquitectónico la parte de lo real que traemos a dialogar con el arte verbal, tanto como el espacio habitable que se despliega —o no— a su alrededor y gracias a él.

Las afinidades entre la creación literaria y la creación arquitectónica serán tratadas conceptualmente como aspectos decisivos para un abordaje *espacial* del pensamiento sobre la experiencia. Para ello implementaremos en primer término una lectura transversal de algunos de los discursos más relevantes dentro de la teoría vigente para los dos ámbitos, principalmente desde un enfoque filosófico, (Heidegger, J-L. Nancy, Williams, Certeau, Barthes, Jameson, Frampton, Arendt, Rancière, Derrida, etc.) , que permitirá un acercamiento minucioso a una dimensión del arte y la cultura que se resiste bastante a la cognición porque compete a lo sensible, que suele asociarse inmediatamente a lo subjetivo. Sin embargo, también se verá que algunas condiciones de lo subjetivo son producto de la circunstancia histórica, social, política y económica. Esta última demostración introduce el término "sentir común" y sus variantes para entenderlo como aquello que se halla tácito en el diálogo que silenciosamente entabla nuestro espíritu e intelecto con lo que nos rodea, y que como tal es el negativo de la estructura cultural, del sentido manifiesto es su sombra. Gracias a algunas de las nociones que conforman el aparato crítico de la tesis —"estructura del sentir" (Williams), "reparto de lo sensible", "inconsciente estético" (Rancière), o las aseveraciones de Eagleton en relación con la estética— se podrá comprender que el aspecto sensible es una estructura profunda del

inconsciente estético colectivo, que se transforma históricamente y en sus transformaciones modifica también lo que percibimos y decimos sobre las cosas.

Con el dicho afán de hacer dialogar la literatura con la arquitectura es preciso establecer un "viaducto" propicio; un nexo idóneo (concepto, noción, término) a partir del cual organizar la progresión del trabajo. Para ofrecer respuesta a esa necesidad metodológica de un elemento de intersección que articule la relación de las dos prácticas, recuperamos el concepto de proxemia que se lee en la Sesión del 20 de abril de 1977 que Roland Barthes dio en el Collège de France. Esta noción que aparece definida de manera inespecífica (o la manera barthesiana de la especificidad) forma parte de lo que Barthes describe como una "tipología de los espacios subjetivos en la medida en que el sujeto los habita afectivamente". Y es que cuando habitamos los espacios como en la lengua combinamos lo conocido, lo ya significado, lo rutinario, lo paradigmático, con la eventualidad; y es la libre combinación de alternativas lo que permite que ocurra lo diferente, lo transformador. Todo esto de habitar acontece a lo largo de un recorrido, se despliega en el tiempo, ocupa la superficie del tiempo como un camino. También los textos literarios se recorren mientras se leen. Leer es avanzar por la textura del texto, rellenando su inevitable indeterminación. El lector interactúa con el texto, lo habita mientras lo lee, lo habita afectivamente, pues se lo apropia, hace *su* lectura. Hay un punto, evidentemente, de conexión en la dimensión sensible —del cuerpo, de los sentidos, de los sentires, de los afectos— entre el texto y el hábitat que se vuelve más fácil de pensar y aprehender si se asimilan desde el acto de habitar. Tengamos en cuenta que lo más fructífero sobre la proxemia además es que da privilegio a un flanco poco estudiado del campo artístico: la dimensión afectiva. Del espacio. Del discurso. Del espacio del discurso. Del discurso del espacio.

Como incipiente sistema vertebrador de esta tarea, la perspectiva proxémica permite habilitar una doble participación: se deja pensar en su dimensión material, concreta, social, tanto como en su dimensión

inmaterial, afectiva, individual. Aunque su instancia en la literatura y en la arquitectura no sea siempre simétrica u homologable, la proxemia funciona como ese elemento bisagra porque al involucrar el tema del habitar, articula teóricamente el punto de vista de la arquitectura y la literatura. Es cierto que son dos esferas distintas de la experiencia y la creatividad humanas que no sería justo simplificar —no es lo mismo estar en una casa que evocar lo que un narrador me cuenta de la casa de otro—, pero de eso va precisamente una bisagra, de coligar dos objetos de naturaleza diferente: uno fijo (ej. muro) y otro móvil (ej. puerta). De un lado está la actividad formalizadora del espacio, la arquitectura, que resulta ser de todas las artes la que más interfiere en lo concreto, y acarrea consecuencias filosas en la regulación de las prácticas sociales. Del otro lado la literatura, un registro subjetivo del presente cuya última materialidad se asienta nada más que en la forma textual, en la lábil y asimismo trascendental lógica de las palabras.

El procedimiento para la sistematización de los aportes de aquella intuición primordial que representó la proxemia, consiste en convertir una serie de palabras afines (espacio, lugar, forma, habitar, hábito, regla, Ley) en categorías teóricas funcionales a una doble perspectiva que involucre la experiencia del espacio real (arquitectónico) y del espacio imaginario (literario). Ello con el fin último de identificar las operaciones por medio de las cuales la realidad imprime marcas indelebles sobre el lenguaje, así como revisar críticamente los efectos de esta codificación sobre la estructura sensible común. La reflexión sobre el espacio en esta investigación no solo tendrá que ver con las características de la representación del mundo, sino con el efecto afectivo que una combinatoria específica de significantes proyecta sobre la habitabilidad. Si esta era que habitamos, inenarrable en términos de un espacio que se virtualiza y desmaterializa cada vez más abriendo las puertas a *otro tipo de realidad,* ignora deliberadamente el pasado que la antecede, y proyecta al futuro unas maneras inauditas de encontrarse en el mundo, la pregunta por la contemporaneidad no puede ser desligada de una espacialidad material y concreta, terrena, cotidiana donde la vida tiene lugar.

En síntesis, van a ser las características de la contemporaneidad que podamos distinguir las que van a delimitar el marco referencial en el que situamos el estudio comparado de literatura y arquitectura. Donde emplazamos la conversación. La dificultad a la hora de definir o caracterizar el presente en vez de suponer una limitación epistemológica se convierte desde los primeros pasos en un objeto de estudio en sí mismo al que hay que atender. Así, el modo de poner en relación el carácter espacial de dos prácticas artísticas será tan crucial como el establecimiento de la fisonomía de la contemporaneidad. Fomentar un cruce interartístico dentro de un encuadre teórico responde a la ambición de superar los límites de los objetos para empezar a pensar justo a partir de ellos, hacia la configuración de categorías más abstractas y de alcance más general. A partir del confluencia crítica de dos disciplinas estéticas, se reflexionará sobre las condiciones de la contemporaneidad. La captación de esta forma *recortada* del presente es un cimiento sobre el que gravita la matriz teórica que encauza el análisis conjunto de los discursos, actitudes, producciones, objetos y valores en el contexto de las dos disciplinas artísticas.

Hipótesis y objetivos

La especulación principal o hipótesis de esta tesis es que la evaluación de lo contemporáneo a simple vista arroja una imagen distorsionada de algunas de las históricas certezas humanas. Un signo de la distorsión se observa en la transformación de la dimensión espacial juntamente con la percepción de lo real como efecto de la aceleración del desarrollo de las tecnologías digitales. La segunda especulación es, en consecuencia, que una estrategia eficaz para la caracterización de este presente (y sus vicisitudes estéticas) consistiría en un abordaje dual que involucre la observación de lo espacial (y sus afluencias) desde dos puntos de vista tan próximos, como ajenos, pero igualmente implicados en la política de la repartición sensible: el literario y el arquitectónico.

Los objetivos de la presente tesis son los siguientes:

En primer lugar, elaborar una definición de la contemporaneidad capaz de trascender las dificultades periodológicas y terminológicas producto de la fricción "moderno / posmoderno / contemporáneo". En segundo lugar, reconocer algunas características de lo contemporáneo que prefiguran las señales de un cambio de paradigma o régimen estético. El tercer objetivo es comprobar que el aspecto del cambio de época más importante es el que tiene que ver con la transformación del vínculo entre el humano y el mundo, principalmente respectiva a la dimensión espacial. El cuarto objetivo es comprender en qué medida las inflexiones actuales inciden sobre la relación afectiva que el sujeto mantiene con el espacio que habita y con el campo objetual que lo rodea. En quinto lugar, abordar la dimensión espacial de la experiencia desde el punto de vista del habitar y su teoría, desplazando el término hacia la lectura de discursos proveniente de las dos disciplinas artísticas que sustentan nuestra hipótesis. En relación con lo anterior, surge el sexto objetivo que es demostrar que la literatura y la arquitectura, en cuanto fenómenos de la experiencia, tienen rasgos en común que pueden ser aislados y caracterizados en "abstracto". Y que la crítica conjunta de lo literario y lo arquitectónico mediante un tratamiento teórico muestra ciertas coincidencias que podrían resultar de gran interés para los dos campos. El último objetivo consiste en desarrollar una propuesta de análisis proxémico para una lectura de los textos literarios.

Metodología

Conviene recordar para hablar sobre el método aquella famosa distinción entre las ciencias físicas y las ciencias del espíritu (o históricas) propuesta por Wilhelm Dilthey a finales del XIX, que explica cómo el objeto de estudio condiciona -incluso establece- el método a seguir para su conocimiento, y no al revés. Algo propio del método de las ciencias del espíritu es la aceptación del elemento subjetivo que se hace presente, indefectiblemente, en todo proceso de conocimiento. Los fenómenos que pertenecen a este ámbito pocas veces se repiten como ocurre con las ciencias exactas, y dificultan por ello la inducción de leyes generales que los expliquen. La imbricación empírica es distinta y la manera de manifestarse lo es t ambién, por lo que cada caso amerita un método y

unos instrumentos específicos para conseguir el enfoque apropiado. A un objeto de estudio que forme parte de las ciencias históricas o del espíritu, se podrá acceder solo por un proceso individual y subjetivo. Toda conclusión o explicación a la que se arribe no podrá, entonces, ser más que una comprensión en términos simbólicos, y no una fórmula infalible aplicable a cualquier objeto del conjunto. Por esto no perseguimos una definición más de procesos históricos y sus productos cronológicamente situados. Sino que vamos tras el rastro fantasmático de lo no completamente manifiesto, de eso negativo que perdura más allá de la cronología, a la manera de un rastro: aquello que, desde lo personal o subjetivo (ámbito por excelencia de su emergencia) incide directamente en lo colectivo. Esperamos reconocer en ese rastro el registro de un "sentir común", que estructura la manera misma en que, juntos, entramos en relación afectiva con esos procesos y productos históricos. Desde este enfoque se parte para observar el mundo de las cosas —lo real— y su codificación en literatura, sin voluntad de establecer ninguna jerarquía entre las prácticas y sus productos, sino para captar el modo en que lo manifiesto habitual y el lazo afectivo que entablamos condiciona y determina nuestra manera de decir, de pensar, de producir y reproducir.

¿De qué se trata habitar la contemporaneidad? ¿Cómo incide la dimensión sensible de las formas estéticas en la comprensión de un presente? ¿Qué efectos tiene el sentir sobre el tejido subterráneo que condiciona los modos de ver y decir? ¿Cómo se habita un discurso? ¿Cómo se pueden reconocer los rastros de lo afectivo en lo material? ¿Qué papel podría tener la ficción en la dimensión simbólica de lo habitable? ¿Qué razonamiento de lo sensible sustenta el pensamiento arquitectónico del último tiempo? ¿Cuáles son sus efectos? ¿Dónde se habita cuando se habita? Son algunas de las preguntas que orientan el destino de esta investigación. El recorrido que delineó su contestación es lo que, con más o menos éxito —no es algo que nos corresponde juzgar a nosotros—, se expone en las páginas que siguen. Puesto que no hay más alternati-

va para encauzar cualquier investigación doctoral, que efectuar un recorte que nunca es natural, ni obvio, ni unívoco, el análisis de algunos de los factores que marcan el pulso contemporáneo no arrojará resultados definitivos, sino, muy al contrario, siempre parciales, provisionales y, valga la redundancia, recortados.

Si, como informa el título, la tarea que comienza se plantea a la manera de un diálogo, cabría advertir dos cosas. En primer lugar, que no todos los participantes posibles han sido invitados a cooperar en la conversación, y que, como en cualquier convite, se especula de antemano respecto de los sitios que cada invitado va a ocupar en función de la compatibilidad con el de al lado, y se restringen y organizan los grupúsculos de manera que de allí broten los frutos más jugosos. En segundo lugar, se avisa que como toda conversación también esta quedará irremediablemente inconclusa.

PRIMERA PARTE

1. MODERNO, POSMODERNO ¿CONTEMPORÁNEO?

> En cuanto observemos atentamente el siglo en que vivimos, en cuanto nos hagamos presentes los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos, las costumbres que perseguimos, las obras que producimos y hasta las conversaciones que mantenemos, no será difícil que nos demos cuenta que ha tenido lugar un cambio notable en todas nuestras ideas, cambio que, debido a su rapidez promete todavía otro mayor para el futuro. Sólo con el tiempo será posible determinar exactamente el objeto de este cambio y señalar su naturaleza y sus límites, y la posteridad podrá reconocer sus defectos y sus excelencias mejor que nosotros.
>
> D'Alembert, *Mélanges de Littérature d'Histoire et de Philosophie*

Dijo Marx en la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, escrita entre 1843 y 1844, que "el hombre no es un ser abstracto, agazapado fuera del mundo real; no, el hombre es el mundo del hombre" (1968: 7). Y cuatro años después redactó en el *Manifiesto comunista* (1847-1848): "todo a mi alrededor se degrada. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Todo lo sagrado se profana" (2015: 31). Ante un escenario completamente diferente del nuestro, en el siglo XIX, cuando la digitalización, el metaverso, y la tiranía del algoritmo no cabían ni en la ciencia ficción, el autor de El Capital ya supo identificar un asunto esencialmente problemático en cuanto a la relación de los sujetos con las cosas que producen, y un complejo condicionamiento de estas relaciones en función de las circunstancias históricas, y del tipo de estructura económica, política y sus efectos en la superestructura (la cultura, la ideología, el intelecto, etc.) afianzadas y hegemónicas en ese momento dado. Siempre que se habla de "materialismo

histórico" como encuadre marxista de una reflexión tenemos pruebas de la importancia que tanto Marx como Engels daban a la dimensión material como principal determinante de la cultura humana, pero cuyas condiciones solo se advierten y entienden referidas a unas circunstancias históricas. Toda voluntad de conocimiento sobre dicha relación, entre los sujetos y las cosas del mundo, necesariamente tiene que reparar en la cuestión cronológica y poner atención a los indicadores de época dentro del ámbito de estudio para conseguir actualizar todo lo que sea posible la categoría de "presente", de "hoy", de "contemporáneo" que se está utilizando.

*

Nuestra contemporaneidad no es ya la misma que a finales de la década del 80. Esta idea que parece una obviedad supone dar un importante primer paso hacia el reconocimiento de lo que identificamos como un hecho explícito en nuestra cultura: que lo contemporáneo ya no puede ser livianamente asociado con las nociones de modernidad o de posmodernidad. Por un lado, porque, de hecho, los límites entre las condiciones, características, principios e ideales de una y otra "época" no se dejan ver ya con la misma facilidad. Como se desarrollará más adelante, desde la perspectiva del siglo XXI modernidad y posmodernidad resultan estar más cerca y más profunda y esencialmente unidas de lo que se pensaba sobre las décadas finales del siglo XX. Por el otro lado, porque presente y contemporaneidad son términos implicados, y el presente —nuestro presente—no se deja pensar ya ni como moderno ni como posmoderno.

Si este análisis se ocupa de la dimensión que hemos llamado sensible o afectiva, será muy difícil, empero, aislar el ámbito artístico (sus objetos y categorías) de los procesos culturales, sociales políticos, económicos y científicos, dentro de los que se produce. Lo que no desemboca en un tratamiento de lo moderno, lo posmoderno, lo contemporáneo como categorías o etapas diferenciadas, sino que

promueve el abordaje transversal de los discursos que han perseguido la comprensión de estos procesos, especialmente los efectos dentro del ámbito de la estética. Toda imagen (como constelación artificial para el conocimiento) de la contemporaneidad estética aparecerá siempre como una coexistencia de temporalidades heterogéneas, en la medida en que lo realmente propio de lo contemporáneo viene a ser lo arcaico cuando aparece en el presente.

Tiene que ver, por tanto, con una lógica de continuidad antes que con una de ruptura, y que, por no ser manifiesta la mayoría de las veces, llamamos negativa. Cuando examinamos transformaciones históricas en el campo estético que ya hemos culturalmente asumido, sobre las que ya hay suficiente material como para extinguir cualquier duda sobre si existió o no algún punto de quiebre, comprobaremos lo que Jameson afirma respecto de que "las rupturas radicales entre periodos" no producen ni son producto de "cambios completos de contenido", al contrario lo que ocurre tiene una impronta bastante más sutil puesto que la transformación no se efectúa bruscamente sino mediante la reestructuración de cierto número de elementos ya dados (1986: 183).

Por ejemplo, si observamos rápidamente *La última cena* de Leonardo (1495-1498) y la de Tintoretto (1592-1594) daremos con que ambas obras, separadas por cerca de 100 años en su creación, muestran una misma imagen que escenifica, como es sabido, un episodio central de la teología cristiana cuyos detalles (sitio, personajes, disposición en la mesa, alimentos, circunstancias, etc.) conocemos bien. Aunque la escena es la misma, en concreto los elementos que componen e integran la escena son prácticamente homólogos, las diferencias son para cualquiera incuestionables. La ruptura puntual entre el Renacimiento y el Manierismo no conllevó un radical abandono de la técnica anterior ni mucho menos una puesta en duda de la figuración como única estrategia representativa, tampoco tuvo que ver con una búsqueda de temas nuevos puesto que siguieron siendo los mismos, o bien episodios bíblicos o escenas míticas de

la Antigüedad clásica; al contrario, si hemos dicho que la impronta se observa de manera más sutil es porque las diferencias entre una obra y otra responden a una cesura que alcanzó todas las esferas de la existencia humana, siendo la artística una declaración elocuente. Nos referimos al debilitamiento generalizado del ánimo renacentista frente a una realidad contextual que contradecía cada vez más las expectativas de la gente. Alrededor de 1520, que es cuando suele ubicarse el comienzo del arte manierista, en Italia la atmósfera de equilibrio y estabilidad propia del Renacimiento pleno se fue enturbiando, y esta sensación de catástrofe inminente pronto se expandió al resto de Europa. Además de la muerte de Rafael, otros episodios contribuyeron, como la pérdida de la supremacía económica de Italia, la conmoción que supuso la Reforma luterana en el ámbito eclesiástico, el *Sacco* de Roma… En definitiva, la sensación de caos, incertidumbre y desconfianza se proyectó también en la labor artística que, frente a una realidad en crisis, muy distante de la armonía a la que aspiraba el clasicismo, se vio obligada a encontrar las respuestas en el interior. La reinterpretación subjetiva de las típicas escenas pictóricas condujo a una ruptura, tal vez no deliberada pero sí necesaria, con los principios de la representación heredada del Cinquecento. La unidad, el orden y la armonía se tuercen (literalmente) al ser interiorizados por la consciencia del artista, y el efecto de esta priorización del punto de vista personal en la creación genera un impacto más agudo que nunca en los receptores.

Este abandono del objetivismo y racionalismo renacentista, mediante la inclusión de la mirada subjetiva, representa, según algunos historiadores del arte, una semilla de la que dos siglos después germinaría el movimiento romántico. Como escribe Fredric Jameson, los elementos, rasgos y características que en un período, movimiento o sistema anterior se encontraban subordinados dentro de la jerarquización de los principios que organizan la composición artística, se vuelven ahora dominantes, y los rasgos que habían sido dominantes se hacen de nuevo secundarios (1986, 183). Pensemos, volviendo al ejemplo, en el tratamiento de los espacios,

la ordenación armónica y simétrica de lo representado (y cómo la usencia de una y otra encarnan un significado preciso, lo que quiere decir que siguen estando pero con otro efecto de sentido), en el poder místico que se le otorga a la luz y a la oscuridad (elementos siempre presentes en el desarrollo de la técnica renacentista) y cómo ambos elementos y su contraste se transforman en mensajeros de una nueva actitud histórica respecto del mundo y de la vida. Hay una nueva jerarquización de los personajes, que, aunque son los mismos, se organizan de forma diferente en la composición, o en las posturas que adoptan y los movimientos que los cuerpos realizan.

Correspondería reparar menos en las diferencias ya aceptadas entre los periodos, movimientos, momentos, y más en lo que persiste, pero persiste en un estado especial de latencia. Persiste como un sentir común que no solo instala contenidos sino también formas. Estaríamos proponiendo en la praxis una visión más fluida de las nociones porque resulta difícil, al menos por ahora, sostener argumentos a favor de una ruptura, un quiebre, una distinción categórica que permita hablar de dos periodos diferentes, o de la superación de un periodo —el moderno— por otro —el posmoderno. Es, como mínimo, problemática la suposición anterior en lo elemental: la palabra posmodernidad existe porque hay una modernidad; lo posmoderno presupone como condición morfológica al sustantivo moderno. La articulación es, además de evidente, esencial.

Lo dicho podría representar un problema o, por lo menos, una limitación metodológica a la hora de ubicar el punto de partida en un sitio concreto de la cronología histórica, pero ya el término mismo "contemporaneidad", como venimos sosteniendo, excluye esta señalización fija en el tiempo, tanto como excluye la posibilidad a la palabra de estar referida siempre al mismo significado, a diferencia de otras categorías culturales, históricas o estéticas —"clásico", "moderno", "posmoderno", por ejemplo— que sí se prestan mejor a la identificación con un tiempo, espacio y unas características específicas, porque en lo que respecta al campo artístico lo moderno

y lo posmoderno, vendrían a ser términos que, aunque no exentos de ambigüedad, sí señalan etapas, procesos, rasgos en los que más o menos se está de acuerdo. Aunque existen, sin duda, opiniones diversas respecto de la periodización modernidad/posmodernidad, preferimos la de Charles Jencks por basarse en un evento concreto que es poco usual en la cultura y merece nuestra atención.

> La arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3:32 de la tarde (más o menos), cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt Igoe se les dio el tiro de gracia a base de dinamita. Antes de eso, habían sido objeto de vandalismo. mutilación y desfiguración por parte de sus residentes negros y, aunque se invirtieron millones de dólares para intentar conservar el lugar (reparando ascensores, ventanas o repintando todo) se puso fin a su miseria (Jencks, 1981, 24).

En 1955, casi veinte años antes, se terminaban de construir las dos mil ochocientas setenta pequeñas viviendas —distribuidas en una treintena de edificios de unas once plantas, con jardines y zonas comunes— que las autoridades de San Luis encargaron al arquitecto Minoru Yamasaki (artífice también de las "Torres Gemelas" y el edificio Picasso en Madrid). Pruitt Igoe nació para resolver las necesidades habitacionales de la población sin recursos y toda su ideación y desarrollo se basó en las ideas de Le Corbusier respecto de la vivienda social, la máquina como paradigma de funcionamiento del hábitat, la "pureza" formal, y la industrialización como camino obligado a seguir por la arquitectura moderna. A ciertas negligencias constructivas (casas demasiado pequeñas, mal funcionamiento de instalaciones y ascensores, espacios de juego y ocio oscuros y sin equipamiento) que deterioraron rápidamente el edificio, se le sumaron los problemas propios de un colectivo social vulnerable. La decadencia y la segregación comunitaria (en parte producto de delincuentes que se instalaron en los pasadizos y escaleras) fueron cada vez más evidentes e insalubres para los pocos habitantes que

iban quedando en el complejo. Así que en 1968 las autoridades decidieron poner punto final y comenzar a desalojar el lugar —aquel gran proyecto moderno— para su destrucción definitiva a partir de marzo 1972.

Si la arquitectura es, de todas las artes, la más agresiva esto se debe a que, al responder inevitablemente al imperativo del uso, se proyecta a largo plazo, su materialización es sumamente costosa (más que la de cualquier otra disciplina artística, que, en muchos casos, no obstante, la superan en valor simbólico) y forma parte del entorno común. La arquitectura irrumpe en el espacio, afecta la materia y prolonga esa afectación hasta el fin de los tiempos. Porque destruir edificios, sobre todo si no hay intereses económicos privados de por medio, no suele ser nunca la primera opción. Sin embargo, como en todo, hay excepciones. Una de ellas, quizás la más disparatada, señala para muchos el comienzo de una época que literalmente surge a partir de las ruinas de la razón, con la huella enquistada de un fracaso terrible, escandaloso. En 1972 se produce "la muerte de la arquitectura moderna" y si este hecho señala para muchos el inicio -no de la arquitectura posmoderna- de la posmodernidad es porque las implicaciones que supone para la cultura son inmensas.

Volviendo al tema, lo que debemos tener en cuenta es que modernidad/posmodernidad son categorías afirmativas (refieren a cosas, tiempos, espacios concretos) a diferencia de la contemporaneidad que es aquí asumida como una categoría negativa. Indicio de esto es, como hemos visto, que contamos con fechas precisas para el comienzo de la modernidad y con una fecha todavía más precisa que registra su final, o, mejor dicho —porque no se tienen certezas de que la modernidad haya efectivamente finalizado— el nacimiento de su contrafigura: la posmodernidad[1].

[1] Sobre esta cuestión de los orígenes fechados de la posmodernidad hay diferentes opiniones. Tal es así que Peter Brooker afirma que "lo que obtienes es lo que ves desde tu posición" (1992: 5). Aunque, como expusimos hace un momento

Los conceptos de modernidad, posmodernidad y contemporaneidad, en definitiva, no pueden pensarse de manera aislada. Al contrario, no se puede perder de vista aquello que los vincula y los asocia dentro de un mismo paradigma. Es factible, incluso, pensar lo moderno y lo posmoderno como dos "paradigmas epistemológicos que conviven en un mismo emplazamiento" (Castro Hernández, 2017: 17) cuyos influjos (ambos, sin delimitación alguna) impregnan nuestra existencia presente. Y si decimos "nuestra" es con la intención de señalar que estamos juntos cohabitando un tiempo-espacio que desborda los límites de las categorías históricas. No obstante, dicho desborde no debe tomarse como una imposibilidad para pensarlas. Aunque sí como un llamamiento para pensarlas conjuntamente allí donde los paradigmas se funden y *con*-funden.

Aunque existe un extenso y variopinto corpus de discursos que se produjeron para dar significado a las nociones de modernidad y posmodernidad, hay, sin embargo, como sugiere Peter Brooker, que asumir que no importa lo que significan estas nociones sino cómo y para quién han funcionado (1992: 3). Lo que equivaldría a decir que los significados varían de acuerdo con sus usos y funciones en un contexto específico. Dicha variación, que es por fuerza ineludible, confirma la necesidad de comprender el concepto de contemporaneidad como dispositivo relacional, puesto que los significados de moderno y posmoderno se construyen a partir de la relación que guardan entre sí dentro del discurso histórico, cultural específico en el que están siendo tratados (Brooker, 1992: 3).

---

consideramos aquí la fecha propuesta por Charles Jencks en el marco de la teoría de la arquitectura —1972—, es bien ilustrativo de lo que venimos sosteniendo que en lo que a posmodernismo respecta Arnold Toybee señaló sus inicios a principios de 1870; Charles Olson e Irvin Howe lo identificaron en torno a 1950; Fredric Jameson habla de los años 50 y principios de los 60; según gran parte de la crítica cultural la posmodernidad es deudora de los 80. Para ampliar estos datos se sugiere la consulta de Brooker, Peter (ed.). *Modernism / Postmodernism*. England: Longman-Pearson Education, 1992.

Desde la aparición del concepto de posmodernidad[2] se ha incrementado, por decirlo de algún modo, la compleja e inestable relación entre la noción de "modernidad" como proyecto, periodo y concepto y el presente. Por los años 50 y principio de los 60 Occidente empezó a protagonizar lo que luego se entendió como la "crisis de la modernidad", momento en que apareció con la llamada "ruptura posmodernista" la idea de un presente distinto a los años precedentes. En el que muchas de las categorías estables que venían estructurando el régimen artístico (la estética) en particular y el del

[2] A este respecto es indispensable hablar de *La condición posmoderna,* uno de los principales emblemas del pensamiento posmoderno, donde J.F. Lyotard identifica y presenta los rasgos fundamentales que definirían la condición contemporánea, (puesto que el análisis quiere desentrañar aquella contemporaneidad) denominada posmoderna. Esos rasgos son los de "una sociedad informatizada, en la cual, sin embargo, está en crisis el pensamiento racional […] La base de su discurso está en la explicitación de la crisis de 'los grandes relatos', las interpretaciones establecidas para explicar el mundo y su evolución" (Hereu, Montaner, Oliveras [eds.], 2012: 489). Como explica Lyotrad "En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura posmoderna la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación" (1992: 83). La esencia del relato es de tipo lingüística, y la crisis de la que habla, por tanto, apunta en la dirección consecuente del giro lingüístico y algunos postulados de Wittgenstein: "En esta diseminación de los juegos del lenguaje, el que parece disolverse es el propio sujeto social. El lazo social es lingüístico, pero no está hecho de una única fibra. Es un cáñamo donde se entrecruzan al menos dos tipos, en realidad un número indeterminado de juegos del lenguaje que obedecen a reglas diferentes" (1992: 87) como una vieja ciudad a la que se añaden nuevos habitantes con sus lenguas, nuevas construcciones, nuevos ejes, nuevos códigos. "Se puede sacar de este estallido una impresión pesimista: nadie habla todas esas lenguas, carecen de metalenguaje universal, el proyecto del sistema-sujeto es un fracaso, el de la emancipación no tiene nada que ver con la ciencia, se ha hundido el positivismo de tal o cual otro conocimiento particular, los savants se han convertido en científicos, las tareas de investigación desmultiplicadas se convierten en tareas divididas en parcelas que nadie domina […]" (1992: 87). Los grandes relatos vendrían a ser ese metalenguaje universal extinguido. La emancipación del sujeto como equivalente a la emancipación de *todos los sujetos* devienen asuntos incompatibles porque la diseminación posmoderna implica que cada uno escriba su propio relato emancipatorio personal, en su propia lengua que el otro, el de al lado, desconoce y, en muchos casos, desprecia. Lo *común* se disuelve. Sin embargo, "la nostalgia del relato perdido ha desparecido por sí misma para la mayoría de la gente. De lo que no se sigue que estén entregado a la barbarie. Lo que se lo impide es saber que la legitimación no puede venir de otra parte que de su práctica lingüística y de su interacción comunicacional." (1992: 88)

pensamiento (la filosofía y humanidades) en general, son fuertemente criticadas a la luz de visibles transformaciones y discontinuidades que se hicieron manifiestas en todos, o al menos la mayoría, de los órdenes de la experiencia. Estas transformaciones pudieron ser abordadas por perspectivas filosóficas intensamente críticas y rupturistas, dando forma a lo que en apariencia era un nuevo periodo histórico.

Sin embargo, no pasó demasiado tiempo para que la posmodernidad, inseparable de fenómenos económicos que suelen resumirse dentro del llamado "capitalismo post-industrial" o continuum capitalista, comenzase a ser abordada quizás de modo más incómodo como un proceso dentro de la propia modernidad. No ya como la siguiente fase en un movimiento histórico mal concebido como lineal, sino como un fenómeno, a veces interesante, a veces ridículo o delirante, y a veces deprimente, de la mismísima modernidad. En dicha órbita se sitúan las ideas de Hall Foster sobre el posmodernismo que aparece como un "conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello" (1986: 11) Así, hay quienes al rechazar el proyecto moderno rechazaron también la posmodernidad como limbo caótico que anunciaba el final de una época irrealizable, el ocaso elocuentísimo de un proyecto que ya mostraba su fracaso, y en un gesto totalmente propio del modernismo pusieron los discursos proliferantes de la época al servicio de esta crítica, pero no ya la crítica estéril cuyas raíces se hunden en el siglo XVIII con el surgimiento de la estética, la Revolución Francesa, el pensamiento ilustrado, etc., sino la crítica de una contemporaneidad polimorfa, heterogénea, incoherente, falsamente plural, banalmente regionalista, peligrosamente indiferente, que, sin embargo, nunca deja de ser una crítica de aquello que había empezado a hacerse patente en torno al 1789.

Esto tiene que ver con la búsqueda incansable que dirigió el discurso de la "crisis de la modernidad" hacia la identificación de los principios

y valores fundacionales de la ideología progresista moderna como focos de una infección que lentamente fue creciendo hasta hacer evidente una destrucción correlativa al discurso del progreso lineal que como humanidad pensábamos combatida. Sobre esos focos problemáticos, sobre esos cimientos corroídos por un óxido que no se tuvo en cuenta en el momento de la fundación, se posicionó la diatriba posmoderna desde los dos principales puntos de vista que organizaron el discurso crítico: hacia la superación de aquellos fundamentos enfermos por medio de la realización de lo que era, se sospechaba, contrario (y, por tanto, —erróneamente— preferible), o hacia la revisión y "cura" de estos principios modernos en el sentido más farmacológico del término, como única alternativa al inmenso desorden global producto del escepticismo y la desesperanza generalizada posmoderna que acabó por disolver y fragmentar la superficie (discursiva) de todas las dimensiones de la existencia.

Si bien "moderno" y "modernidad"[3] no son, pues, términos que exclusivamente sean usados en relación con una referencia histórica fija, sino que en ciertos discursos aparecen como categorías medianamente aisladas para la crítica cultural, es importante traer a colación el aporte de Jameson cuando afirma que "el modernismo es una construcción cultural que se basa en condiciones específicas" y que, por tanto, "tiene un límite histórico" (1986, 8). La modernidad pensada como proyecto surge en el siglo XVIII en el seno del pensamiento filosófico ilustrado que puso sus esfuerzos en "desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna". Es en ese sentido que la ilustración actúa en función de haber comprendido que la "acumulación de la cultura especializada" tenía que estar dispuesta

[3] Como acierta en señalar Jacques Rancière, la modernidad es "principio hoy de todas las confusiones que arrastran juntos a Hölderlin o Cézanne, Mallarmé, Malevitch o Duchamp en el gran torbellino donde se mezclan la ciencia cartesiana y el parricidio revolucionario, la era de las masas y el irracionalismo romántico, la prohibición de la representación y las técnicas de la reproducción mecanizada, lo sublime kantiano y la escena primitiva freudiana, la huida de los dioses y la exterminación de los judíos en Europa." (2014, 15-16)

para mejorar y enriquecer las condiciones sociales de la vida cotidiana y liberar de alguna forma a los sujetos de una hegemonía "esotérica" dominante en tiempos anteriores (Habermas, 1986: 28).

Aunque, de acuerdo con Habermas "lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico", es, sin embargo, precisamente la relación entre lo moderno y lo clásico lo que ha ido cambiando en el pasar de los últimos siglos hasta perder "una referencia histórica fija" (Habermas, 1986: 21). El término "moderno" empezó expresando una conciencia de época que se relaciona con el pasado, la Antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo. De hecho, afirma Habermas, el término "moderno" apareció y reapareció en Europa en periodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos, siempre que la Antigüedad era tenida como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación (1986: 20). La Ilustración y los ideales producto de la Revolución Francesa modificaron ligeramente esta mencionada relación entre lo moderno y el pasado clásico pues esa idea "de ser moderno dirigiendo la mirada hacia los antiguos" cambió en sintonía con los principales postulados ilustrados asentados firmemente en la idea de un progreso ilimitado del conocimiento gracias al avance científico, que inevitablemente traería aparejado un proceso siempre constante e ilimitado de evolución también en los órdenes de lo social y lo moral (1986: 20). El movimiento romántico marca un pequeño desvío para el ideal de modernidad, en el sentido de que, siguiendo al mismo autor, lo radicaliza porque si bien en un primer momento el pasado al que los románticos dirigían su mirada fue el pasado medieval previo al incipiente proceso de racionalización inaugurado por el Renacimiento y por los primeros síntomas de estabilización de un sistema económico de intercambio mercantil, en un segundo momento, a mediados del XIX, el romanticismo se "liberó de todos los vínculos históricos específicos", y es este modernismo más "reciente" el que llega a "establecer una oposición abstracta entre la tradición y el presente" (Habermas, 1986: 20-21) que pervive de

alguna forma en la actualidad.

Por efecto de algunos de los movimientos de vanguardia, pero principalmente por el axioma manifiesto que fue puesto en marcha por muchos de estos proyectos, entendido como la superación del arte en la praxis vital (todavía evidenciando un fuerte nexo —*revival*— con la Edad Media sobre todo en la manera de concebir el trabajo del artista que en el siglo XVI empieza a querer ser distinguido del trabajo del artesano) la dimensión estética de la modernidad se constituyó basada en "actitudes que [hallaron] un centro común en una conciencia cambiada del tiempo" (Habermas, 1986: 21). En este contexto próximo al siglo XX "lo moderno" sufre un nuevo cambio, porque esta voluntad de volver a la aleación primaria artesano-artista motiva el hacer de muchas de las prácticas artísticas en pos de procurar cumplir con el cometido revolucionario en mayor o menor medida de construir un futuro mejor, una vida en sociedad mejor, con la confianza todavía firme en un progreso ilimitado, lo que vendría a cambiar por decirlo así el punto de enfoque: el interés que pierde el pasado lo gana el futuro; y "esta anticipación de un futuro no definido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente" (Habermas, 1986: 21). Fredric Jameson, por su parte, va a hablar de "la desaparición de un sentido de la historia" que se hace evidente en la manera en que el sistema social va perdiendo paulatinamente "su capacidad de retener su propio pasado" (1986: 185).

Aquellas tradiciones que cualquiera de las formaciones sociales anteriores habían preservado (para bien o para mal, pero en definitiva con la clara consciencia de que el pasado no puede ser suprimido de la historia social porque es, precisamente, lo que nos permite hablar de historia y lo que habilita la posibilidad de comprender su lógica a la vez que refunda la necesidad de sostenerla o bien de transformarla) comienzan a ser "arrasadas" por una vivencia social arrojada hacia un "presente perpetuo y en perpetuo cambio" (Jameson, 1986: 185). De acuerdo con la lectura de la "historia contemporánea" que ofrece Giani Vattimo en *El fin de la modernidad* habría que añadir un factor

clave en la mencionada alteración de la experiencia temporal que ya en el 1985 comienza a cobrar un protagonismo casi absoluto dentro de la crítica histórica y del que, en gran medida, se desprenden las características más extravagantes del periodo posmoderno. Dicho factor es el progreso científico-técnico puesto al servicio del desarrollo exponencial de las tecnologías de la comunicación y de la información cuya principal consecuencia es que, como apunta el filósofo italiano, "todo, mediante el uso de los nuevos medios de comunicación, sobre todo la televisión, tiende a achatarse en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, lo cual produce así una deshistorización de la experiencia" (Vattimo, 1987: 17). Se trata, sin ir más lejos, de una verdadera transformación de la apreciación temporal que se torna "esquizofrénica" puesto que primordialmente consiste en la "fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos" (Jameson, 1986: 186). Si el rasgo anterior atañe a la temporalidad posmoderna, hay un segundo rasgo —"el pastiche"— que Jameson distingue como síntoma de ese nuevo orden social producto del capitalismo tardío[4] y que afecta de igual manera a la experiencia espacial mediante la transformación de la realidad en una superposición de imágenes (1986: 186).

El concepto de posmodernismo tiene en la teoría de la *Lógica cultural del capitalismo tardío* una función que el autor describe como correlacional puesto que permite asociar "la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de

[4] Aunque, como hemos dicho, hay distintas perspectivas en cuanto a las fechas precisas en las que comienzan a vislumbrarse los cambios, en su teoría sobre el posmodernismo Fredric Jameson va a fechar ese nuevo momento del capitalismo en torno a los años 60, si bien reconoce que ya es posible identificar los rasgos emergentes desde finales de los años 40 y principios de los 50 con el boom en Estados Unidos, o también, en lo que al continente europeo respecta, el foco de las emanaciones podría localizarse en la Francia del 58, a partir del establecimiento de la Quinta República. En líneas más generales si los años 60 son "en muchos aspectos el periodo transicional clave" se debe a que, como sostiene el autor, se trata de un periodo en el que un nuevo orden internacional se instaura ("neocolonialismo", "revolución verde", era de la "información electrónica y los ordenadores"), a la vez que se instaura la "contradicción interna" como tónica persistente junto con una fuerte "resistencia externa" a los principios que están en la base del nuevo estadio del sistema (Jameson, 1986: 167-168)

vida social y un orden económico" (Jameson, 1986: 167-168). Es decir que los principios estéticos no pueden pensarse como segmentos aislados o como meras reacciones artísticas orientadas por una exclusiva voluntad creativa de innovación, sino que responden, como todo en la cultura, a procesos estructurales de índole más profunda. Porque para que las formas del arte cambien, antes tiene que haber cambiado algo en la lógica más primaria que rige la interacción social y la concepción de la vida-*en*-el-mundo. En efecto, con la emergencia de una nueva sociedad[5] en la órbita de la devastación y del caos global producto del periodo de guerras de principios de siglo XX, especialmente producto de la pérdida total de confianza en la razón humana o, en otras palabras, producto del horror frente al exterminio del hombre por el hombre en la Segunda Guerra Mundial, comienzan a cristalizarse en la realidad cambios importantes en la estructura civilizatoria de Occidente; cambios que, por lo general, están en estrecha relación con el desarrollo y afianzamiento del sistema económico capitalista y sus estrategias de supervivencia y expansión:

> Nuevos tipos de consumo, desuso planificado de los objetos, un ritmo cada vez más rápido de cambios en las modas y los estilos, la penetración de la publicidad, la televisión y los demás medios de comunicación de masas hasta un grado hasta el momento sin paralelo en la sociedad; la sustitución de la antigua tensión entre la ciudad y el campo, el centro y la provincia, por el suburbio y la uniformización universal; el desarrollo de las grandes redes de autopistas y la llegada de la cultura del automóvil…Estos son algunos de los rasgos que parecen señalar una ruptura radical con aquella sociedad anterior a la guerra en la que modernismo superior era todavía una fuerza subterránea. (Jameson, 1986: 185)

Si la posmodernidad en su génesis está íntegramente relacionada

[5] Sociedad de consumo, sociedad de los *mass-media*, sociedad postindutrial, sociedad del capitalismo multinacional, sociedad del espectáculo, etc.

con la transformación antes expuesta de un sistema económico en desarrollo, las características formales que suelen atribuirse a los fenómenos estéticos de esta etapa responden, insistimos, a la manera en que un ordenamiento en apariencia nuevo de la estructura económica intercepta el sistema social y condiciona el régimen de sus manifestaciones culturales. Siendo uno de los rasgos más distintivos la difuminación o "erosión" del tradicional límite y separación entre la cultura "superior" y la cultura popular o "de masas". Frank Kermode, concluye en un ensayo sobre lo moderno[6] que fue la conciencia de que la modernidad había terminado lo que impulsó principalmente la búsqueda de su definición. Lo que quiere decir, como también argumenta Fredric Jameson, que los sentidos que hoy damos a moderno y modernidad son una construcción producto de la posmodernidad; la crítica, pues, elaborada desde un lugar diferente del que se quiere comprender. En consecuencia, así como al modernismo no se lo puede ver desde fuera del posmodernismo, no es posible hacer una crítica acabada del posmodernismo —entendiéndolo como categoría histórica— desde su propia entraña, puesto que al todavía competer directamente al presente es un fenómeno del que somos una parte activa fundamental. Durante el siglo XX, "el modernismo como práctica" no fracasó, sino que como sugiere Foster, fue absorbido en el sentido de que desde sus inicios se trató de un movimiento "que desafió el orden cultural de la burguesía". Por lo anterior, entre otras cosas, es que suele hablarse del programa moderno como aquel que "convierte la crisis en un valor" y que busca progresar "más allá de la era del progreso" (1986: 8).

El modernismo no surge pacíficamente dentro de la "sociedad comercial de la era dorada" para perpetuar las condiciones anteriores del régimen artístico; al contrario, surge como una expresión de la crisis interna de la anquilosada sociedad burguesa ocasionando en su despliegue la sorpresa, el escándalo y la polémica en todas las aristas de su concreción formal. Independientemente del contenido político "explícito" de los "grandes modernismos" sus expresiones

[6] "The Modern" en *Continuities* (1968) [no se dispone de versión castellana].

se aúnan en el efecto subversivo dentro del orden establecido.[7] La posición del arte modernista dentro de la cultura nunca buscó ser cómoda porque precisamente se trató de poner sobre la mesa el entramado secreto que articula las tensiones entre el arte y la vida, entre el arte y el poder político. Aunque posteriormente, ya entrado el siglo XX, resultó asimismo absorbido por la formación cultural a la que en principio rechazaba, ingresando de lleno en el circuito de las instituciones del arte y en la lógica capitalista del libre mercado. No obstante, a diferencia de la estética posmoderna, los modernismos no nacen con la intención de fabricar piezas de museo, ni para posicionarse de entrada como una nueva hegemonía estética; al contrario, nacen para poner en evidencia que los objetos que los museos albergaban ya nada tenía que ver con lo que estaba ocurriendo fuera. En este sentido es que Jameson afirma que el modernismo "funcionaba contra su sociedad de maneras que se describen diversamente como críticas, negativas, contestatarias, subversivas, de oposición y similares" y que, en cambio, no se puede afirmar lo mismo del posmodernismo, pues "hay una manera en la que el posmodernismo replica o refuerza la lógica del capitalismo de consumo" (1986: 186) sin casi esmerarse por demostrar alguna resistencia a esa misma lógica. La posmodernidad estética constituye una reacción declarada contra lo establecido que, al momento de su conjura, resultó ser el decálogo de los grandes e ilustres referentes del modernismo dentro de las áreas disciplinares específicas del campo artístico (desde la abstracción pictórica, pasando por el Estilo Internacional en arquitectura, a los grandes nombres de la literatura de principios del XX: Joyce, Proust, Mann). Como sugiere Jameson, para la generación de artistas que ve la luz a principios de los años 60 la herencia modernista es una suerte de monumento reificado que ha de

[7] En su brillante ensayo "¿Quién teme al Bauhaus feroz?, Tom Wolfe explica que "Después de la guerra, grupos diversos —Bauhaus, Wendingen, De Stijl, los constructivistas, los neoplasticistas, los elementalistas, los futuristas— comenzaron a competir entre sí para ver quién poseía la visión más pura. ¿Quién determinaba la pureza? Bueno, pues la vieja historia de lo que era burgués (sórdido) y lo que era antiburgués (puro). La guerra por ser lo menos burgués de todo se convirtió en una auténtica locura." (2010: 143)

destruirse para hacer algo nuevo (1986: 187).

En la explicación de Jameson de por qué el modernismo clásico es algo del pasado y por qué el posmodernismo ocupó su lugar resulta indispensable tener en cuenta un componente que se llamó la muerte del sujeto o en términos más utópicos lo que habría podido ser "el fin del individualismo como tal"[8]. Hay que revisar el origen de esta sentencia que suena contradictoria en relación con las evidencias que efectivamente mostró la posmodernidad donde después de morir el individuo resurgió más ensimismado que nunca en la autoproducción de su identidad. Aquella intuición de un posible ocaso del culto al yo cuya apoteosis se dio en el encuadre del esteticismo decimonónico tenía que ver con que, como explica Jameson, "los grandes modernismos se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inequívoco como las propias huellas dactilares, tan incomparable como el propio cuerpo" (1986: 170). Sobre este tema, sin ahorrarse ironía, Tom Wolfe comenta lo siguiente:

> ¡El artista europeo! ¡Qué imagen tan deslumbrante! André Breton, Louis Aragon, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Picasso, Matisse, Arnold Schoenberg, Paul Valéry…, criaturas como estas destacaban como las figurillas de oro y bronce de Gustave Miklos sobre las humeantes ruinas de Europa después de la Gran Guerra. Las ruinas, los escombros de la civilización europea eran parte esencial de la imagen. Los montones de huesos carbonizados como telón de fondo era precisamente lo que hacía que vanguardistas tales como Breton o Picasso destacaran con

[8] "[…] en el comienzo de la Modernidad anida ya el germen de lo que posteriormente se ha dado en llamar Posmodernidad, y […] el concepto de sujeto, eje central de la Modernidad, se encuentra amenazado por las mismas contradicciones que harán que la Posmodernidad lo dé por muerto casi desde el mismo momento de su nacimiento. Así, las narrativas modernas surgen ya preñadas de los escepticismos y las dudas sobre la racionalidad antropocéntrica y su sujeto que darán lugar, siglos después al Romanticismo, el Modernismo y las vanguardias literarias, ya instaladas de pleno en la "crisis de la racionalidad" y el proceso de "disolución del sujeto". (Castro Hernández, 2017: 195)

> tanta brillantez.
>
> Para los jóvenes arquitectos estadounidenses que hacían el peregrinaje, la figura más extraordinaria de todas fue Walter Gropius, fundador del Bauhaus. Gropius abrió el Bauhaus en Weimar, la capital alemana, en 1919. Era más que una escuela; era una comunidad, un movimiento espiritual, un enfoque radical de todas las formas del arte, un centro filosófico comparable al Jardín de Epicuro. Gropius, el Epicuro del grupo, tenía treinta y seis años, era esbelto, iba acicalado con sencillez pero meticulosidad, con el pelo negro y espeso peinado hacia atrás, irresistible con las mujeres, correcto y educado a la clásica manera alemana, teniente de caballería durante la guerra, condecorado con la medalla del valor, hombre tranquilo, seguro y con convicciones en medio del cataclismo. (2010: 134)

Las palabras de Wolfe confirman esa idea de que la estética modernista estaba "de algún modo vinculada orgánicamente a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una sola personalidad e individualidad, de la que puede esperarse que genere su visión única del mundo y forje su estilo único, inconfundible" (1986: 170). Lo que nos deja en los pies de un "dilema estético" al que debemos atender porque si la experiencia y la ideología del yo único (donde los ideales románticos del genio creador vieron su más alta expresión) que ha sido la experiencia e ideología de la práctica estilística del modernismo clásico está terminada y agotada entonces "ya no está claro lo que se supone que hacen los artistas y escritores del presente periodo" (Jameson, 1986: 171-172) y lo que harán los del futuro. Hoy más que nunca cobra entidad ese dilema que en los 80 ya prefiguraba el panorama actual en el que todo ha sido inventado y donde, por ende, ningún artista puede ya inventar un nuevo estilo o crear un mundo nuevo, en cambio solo estaría quedando la flaca alternativa de la combinación novedosa de elementos ya inventados.

2. VIVIR JUNTOS EN LA CONTEMPORANEIDAD (JUNTOS, PERO NO REVUELTOS...)

> La cuestión del ser y del sentido del ser se ha vuelto la cuestión del ser-con y del estar-juntos (del sentido del mundo).
>
> J-L. Nancy, *Ser singular plural*

Cualquier entusiasta de Roland Barthes ya habrá identificado el guiño porque el título de esta parte apunta directamente en su dirección. En particular a las notas recogidas en *Cómo vivir juntos* de las lecciones del 77 que Barthes dictó en el Collège de France. Aunque el título del volumen no habría sido decisión de Barthes sí lo fue la temática que se propuso desarrollar en aquel curso, que ni bien comenzar ya es identificada como "la idea problemática", o lo que en términos más académicos sería el objeto de estudio, que resulta ser "el vivir-juntos". Cuestión que Barthes asume como fenómeno espacial y también temporal porque vivir juntos significa vivir "en el mismo lugar que" y "al mismo tiempo que" (2003: 48). Por medio de esa formulación Barthes introduce el problema de la contemporaneidad, de la que dirá que no responde a efectos de sentido cronológico ni mucho menos a las marcas del calendario. Por el contrario, se origina en el seno de esta noción una paradoja: "una relación insospechada entre lo contemporáneo y lo intempestivo" (entendido en sentido nietzscheano como fuera de tiempo) (2003: 47, 48). ¿Cómo reconocer entonces los rasgos que definen lo contemporáneo? Barthes tras la

iniciativa de obtener una imagen de la contemporaneidad, a la manera de un recorte, propone la ecuación "experiencia histórica más estado subjetivo del presente". Lo que parece ser una mera suma simple tiene repercusiones epistemológicas muy valiosas.

Adelantándonos al desarrollo de esta sección, diremos que para hablar de lo contemporáneo lo primero es reconocer la propiedad que involucra ese "con", puesto que la contemporaneidad se da en función de otros con los que com-partimos un espacio-tiempo y un "reparto de lo sensible" que siempre se organiza en función de ese espacio-tiempo, pero del que también son una parte constitutiva los sedimentos de los espacios-tiempo anteriores, más o menos evidentes. Permítasenos citar de forma completa, para dar comienzo a la reflexión, las palabras de Roland Barthes mediante las que introduce en *Cómo vivir juntos* su preocupación por el "poco estudiado" fenómeno de la contemporaneidad:

> Por ejemplo, puedo decir sin mentir que Marx, Mallarmé, Freud y Nietzsche vivieron veintisiete años juntos. Incluso se los hubiera podido reunir en alguna ciudad de Suiza en 1876, por ejemplo, y habrían podido-último indicio del Vivir-Juntos-"discutir juntos". Freud tenía entonces veinte años, Nietzsche treinta y dos, Mallarmé treinta y cuatro y Marx cincuenta y seis. (Uno podría preguntarse cuál es hoy el más viejo.) Esta fantasía de la concomitancia quiere alertar sobre un fenómeno complejo, poco estudiado a mi entender: la contemporaneidad. ¿De quién soy contemporáneo? ¿Con quién vivo? El calendario no responde bien. Es lo que indica nuestro pequeño juego cronológico- ¿a menos que se transformen en contemporáneos ahora? Al estudiar los efectos del sentido cronológico se desembocará quizás en esta paradoja: una relación insospechada entre lo contemporáneo y lo intempestivo (en el sentido nietzscheano del término) -como el encuentro de Marx y Mallarmé, de Mallarmé y de Freud, en la mesa del tiempo. (2003:48)

Vendría a ser, como propone Roland Barthes, una "concomitancia", o lo que es lo mismo una "coincidencia deliberada o casual de dos o más factores en la producción de algún efecto" (RAE, 2022), y, el sentido que adquiere la palabra contemporaneidad desde este punto de vista es fundamental porque se produce como un efecto. Idea esta que sin dudas deriva directamente del legado estructuralista en tanto el sentido es concebido como un efecto de la estructura. Son, sin duda, muy numerosos los factores que conforman esa estructura y (co)inciden en la "imagen" (de nuevo: como efecto de sentido) que podemos construirnos del momento presente.

Para empezar, digamos que existe una significancia colaborativa entre las partes que conforman el título de este capítulo: los términos "vivir-juntos" y "contemporaneidad" actúan como cifras de una misma comprensión, puesto que, como expresa Jean-Luc Nancy en Ser singular plural, todo lo que existe, porque existe co-existe y dicha coexistencia se da en el tiempo-espacio-mundo del que los seres y las cosas participamos porque nos hallamos co-implicados en ese existir en el mundo. Y es que para que ocurra dicho existir "al-mismo-tiempo-en-el-mismo-lugar" el "con" se vuelve condición y requisito de la participación. Por tal motivo "no es posible preguntarnos por un vivir-juntos si no se ancla a un tiempo-espacio" (2006: 45, 50). No es posible la pregunta por la contemporaneidad si no nos preguntamos a la vez por el vivir-juntos que se encuentra ya a priori encarnado en el prefijo con. El espacio-tiempo mismo, dice Nancy, es ante todo la posibilidad del "con", de la simultaneidad de los sujetos: porque para estar juntos (y para comunicarse, o relacionarse que es lo mismo), es precisa una correlación de los lugares y una transición de los pasos (2006: 76). La preposición "con" es, en definitiva, la cifra de sentido primordial de la noción de contemporaneidad porque la relación que permite establecer entre los términos indica a la vez que presupone la existencia en simultáneo o la co-presencia si se quiere de esos dos términos en un tiempo y un espacio (concretos o abstractos) común y com-partido:

> Como lo indica su función sintáctica, "con" es la pre-posición de la posición en general, y forma así su dis-posición. El estar-junto-a-varios es la situación originaria: es incluso lo que define una "situación" en general. Es así como un "con" originario […] a este "originario" o a este "trascendental" no se "regresa", pues es estrictamente contemporáneo de toda existencia tanto como de todo pensamiento. (Nancy, 2006: 56)

Vemos que, como muestra Nancy, el "Ser", el *Dasein*, se revela, antes de cualquier otra explicación, como ser-con. Es más, el ser se realiza entre nosotros, por ello no podría tener otro sentido que la dis-posición de este "entre" (2006: 43). Lo que viene a significar que nada y nadie puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el con de esta co-existencia. Porque, como no teme afirmar Nancy, la existencia es con o nada existe (2006: 20). Eso que origina el nosotros donde cristaliza lingüísticamente el "siendo-los-unos-con-los-otros" tiene que ver con conexiones simbólicas (ideológicas, de parentesco, políticas, laborales, partidarias, nacionales, etc.) que son las que justifican el *con*-trato, la coincidencia o concomitancia, pero también es cierto que cada uno de los órdenes de lo común requiere anclarse en lo real mediante algún tipo de disposición material que reafirme lo simbólico y encarne una permanencia en lo imaginario.

Si la vida entre las cosas ocurre a la vez que vivimos juntos, en cada ocasión que un "nosotros" aparece se confirma un sentido de relación conjuntiva que reúne a los otros (personas, sujetos) con los que se com-parte el tiempo, a la vez que los (nos) emplaza o sitúa en algún lugar. El primer sentido conjuntivo -el de las personas involucradas en el nos y el otros- está en relación con lo que Hannah Arendt identificó en *La condición humana*: que ninguna clase de vida humana es posible sin un mundo que directa o indirectamente testifica la presencia de otros seres humanos. Es más, todas las actividades humanas están condicionadas por el hecho de que las personas viven juntas (2009: 37). Todo esto deriva en la necesidad de explicar la otra parte de la conjunción, la que refiere a la situación, o, más precisamente, al

lugar donde nos sitúa juntos la enunciación. Porque solo se vive juntos en. Al "en" entiéndaselo aquí por fuerza afincado en lo terreno. Dado que la naturaleza humana es una naturaleza terrena, la Tierra viene a ser "la misma quintaesencia de la condición humana"; es, de hecho, la "única en el universo con respecto a proporcionar a los seres humanos un hábitat en el que moverse y respirar sin esfuerzo ni artificio" (Arendt, 2009: 14). Lo terreno, por tanto, y el mundo son significantes próximos, órdenes afines, análogos incluso en el encuadre de esta investigación. En definitiva, hablemos de tierra o de mundo lo que no puede ser pasado por alto es que en todos los casos se trata de un conjunto de cosas —ya sean genuinamente procedentes de la naturaleza (previas e independientes de la cultura), o bien, productos del hacer humano— y seres (seres vivos en general y humanos en particular). Respecto de esto último, los seres humanos, las otras personas con las que coexistimos, se introduce en "la tierra" o "el mundo" un tercer fenómeno no menos importante —en tanto que habilita la comprensión de todo lo demás—, pero que tiene sentido exclusivamente dentro y para lo humano: el lenguaje[9].

En el pensamiento de Heidegger lo que caracteriza el ser del hombre es "estar referido a posibilidades" y, como explica Gianni Vattimo a propósito de El ser y el tiempo es que "este referirse se efectúa no en un coloquio abstracto consigo mismo, sino como existir concretamente en un mundo de cosas y de otras personas" (*Introducción a Heidegger,* 2002: 27). Un mundo de cosas y otras personas que adquiere sentido gracias al lenguaje. Heidegger decía que el lenguaje es la casa del hombre, pero *¿qué es la casa para el hombre?* La casa, como el lenguaje, es lo que hace que exista la posibilidad de ligamen con todo lo demás, es la mínima condición para el despliegue de lo humano. Si Pruitt Igoe fracasó es porque

[9] "El lenguaje es lo que expone la singularidad plural. En él, todo lo existente se expone como su sentido, es decir, como la participación originaria según la cual lo existente se relaciona con lo existente, circulación de un sentido del mundo que no posee ni comienzo ni fin, que es el sentido del mundo como ser-con, la simultaneidad de todas las presencias que son todas las unas con respecto a las otras, y de las que ninguna es en sí sin ser con las demás." (Nancy, 2006, 100-101)

no pudo de partida brindar a la gente una casa verdadera —un hogar.

Así aparece, pues, el lenguaje, los signos —los significantes y los significados y el complejo sistema de su relación— en este escenario del mundo para constatar que no importa tanto qué son las cosas, qué son las otras personas, sino cómo las nombramos nosotros. Es decir, qué experiencia de aquello otro podemos elaborar discursivamente desde un nosotros (que es antes que nada un lugar de la enunciación), qué significaciones adquiere esto y aquello, cuánto importa en esta significación el valor instrumental de esto o aquello, qué otro tipo de valor podemos atribuir a esto o aquello. Si bien es cierto que hay cosas que han sido concebidas como instrumentos, es decir como medios para facilitar un fin material cuya función es un empleo efectivo, sin embargo, la valiosa aportación del pensamiento heideggeriano avisa que ante todo (independientemente de su función, o propósito instrumental) las cosas se nos presentan provistas de cierta significación respecto de nuestra vida y de nuestros fines (2002: 28), de tal forma que nuestro ser en el mundo "no es solo o principalmente un estar en medio de una totalidad de instrumentos, sino que es un estar familiarizados con una totalidad de significados" (2002: 31).

Es fundamental, por lo tanto, admitir que se da una interdependencia entre las cosas y sus productores humanos en la que descansa la configuración del mundo como manifestación material y también, no menos importante, como efecto de sentido. Es que ese *inter* —étimo latino de "entre"— es solo posible gracias al lenguaje. El lenguaje es el principio articulador por excelencia, a la vez que el instrumento para conocer y comprender las propiedades singulares que ordenan la articulación de subjetividades en un tiempo-espacio. Cuando decimos nosotros estamos hablando desde el lugar de la articulación. De hecho, en los pronombres personales Émile Benveniste encontró "el primer punto de apoyo para [el] salir a la luz de la subjetividad en el lenguaje" (1974: 182) lo que viene a decir que la subjetividad como constructo tiene un fundamento lingüístico.

Esto se debe a que los pronombres corresponden a un tipo de signo lingüístico que escapa del estatuto del resto de los signos que remiten o bien a un concepto o bien a un individuo. El estatuto de los pronombres personales es, en cambio, exclusivamente lingüístico porque al ser una suerte de recipientes vacíos su significado y referencia se produce solo por el "acto discursivo individual en que es pronunciado" y no puede ser identificado ni referido a nada más que la instancia del discurso (1974: 182-183). Son una casilla vacía, su rol está vacante, pendiente de ser llenada siempre. La realidad a la que remite cualquier pronombre personal es una realidad puramente discursiva en la medida en que el significante no tiene una autonomía como el resto de los elementos de la lengua. Si un "yo" no denomina ninguna entidad léxica, tampoco lo hace un "nosotros" que no es sino un artificio del lenguaje, una operación simbólica de concatenación para poner a uno/s y otro/s en una relación condicionada por lo común que los convoca. En todo "nosotros" hay un "uno" con "otro". Tanto lo "uno" como lo "otro" como el "con" compartido son factores por despejar en una ecuación específica que atañe antes que nada al reconocimiento del presente de la enunciación cuyo asidero temporal es también intrínseco al discurso (1974: 183). Entonces, la noción de presente -tan próxima a la de contemporaneidad- también niega la fijeza del referente, la inmovilidad del sentido, puesto que lo que designa no es nunca lo mismo.

Es frecuente que en la expresión coloquial se utilicen las palabras presente y contemporaneidad como sinónimos; acepciones que tienen un sentido temporal cercano a lo actual, a "hoy", a lo que ocurre en este momento. Lo contemporáneo, sin embargo, resulta ser una noción que atañe al sujeto antes que al acuerdo colectivo respecto de una cronología, puesto que se es siempre contemporáneo de otros (sujetos, objetos, etc.) con los que se está en y se com-parte un tiempo espacio común. Es, en efecto, una noción que pone en relación, que depende de una relación para su definición y descripción. Supongamos, por ejemplo, que alguien tiene el interés de estudiar la contemporaneidad de Miguel Ángel, no para concluir si la obra del

maestro renacentista es actual o no —o para ver si todavía *hoy* puede seguir ofreciendo significados o produciendo placer estético—, sino para, en cambio, saber de qué personas, de qué procesos, de qué idiosincrasia, de qué hábitos, reglas, normas, de qué apariencia de las cosas, de qué lugares, de qué sentimiento de las cosas y de los lugares fue contemporáneo Miguel Ángel. En este caso, tendríamos que la palabra contemporaneidad se desembaraza de su relación con el presente (hoy, ahora, cronológicamente hablando) y tiene un sentido y unos efectos diferentes en la medida en que está al servicio de un trabajo de reconstrucción histórica que buscaría conocer una realidad desde el punto de vista singular de un sujeto situado en un tiempo-espacio distinto de *este, aquí, ahora, nuestro*. En síntesis, contemporaneidad es un término bastante ambiguo que según el uso puede desplazarse a lo largo de cualquier cronología y su significado variará en función de lo otro con lo que se lo relaciona.

Cuando la palabra contemporaneidad sí alude a una referencia temporal, un tiempo en curso que obligadamente tiene que ver con el presente, delimitar aquello que designa implica una observación de un momento histórico que no puede ser otro que el más reciente porque se busca la comprensión de lo inmediato en la cronología. La mayor complejidad para el abordaje de la contemporaneidad en estos términos teóricos tiene que ver con la irremediable carencia de una separación crítica entre el sujeto que conoce y el objeto de conocimiento; separación crítica que, en primer término, vendría a estar dada por la distancia temporal a la que alude el tradicional llamamiento a "poner las cosas en perspectiva" para verlas mejor y siendo quizá más filosóficamente rigurosos a lo que apunta la conocida afirmación hegeliana de que no se puede hacer filosofía -o teoría sería más preciso decir aquí- de una historia -o proceso, agregamos- que no ha concluido. Ocurre, precisamente, que cuando aquello que buscamos comprender se encuentra demasiado cerca nuestro, cuando nuestra mirada es parte inalienable de ese momento histórico, significa que nace de él y está condicionada y tensionada por ese momento particular. Como sucede con la ideología, la mirada

del contemporáneo sobre su propio tiempo es siempre una mirada condicionada y sujeta a las tensiones de ese tiempo y se encuentra siempre dentro de unas fronteras —las de un tiempo-espacio común— que solo la actividad de la fantasía es capaz de doblegar completamente. Porque, así como no hay un afuera de la ideología, así como no hay un afuera del lenguaje, no hay, tampoco, un afuera de la contemporaneidad. La contemporaneidad es el lugar de todas y de cualquier enunciación, y hay consecuentemente en toda enunciación rastros, registros, huellas, marcas, de esa contemporaneidad, siempre subjetiva, siempre fuera de tiempo —intempestiva— que se resiste, siempre, a su vez, a ser dicha.

Esto que venimos explicando amerita recordar las ideas de Georg Gadamer sobre la historicidad del hstoriador. Porque aunque el sujeto que quiere conocer se haga consciente de sus limitaciones ¾"ideas preconcebidas", prejuicios a priori¾ a la hora de comprender la realidad y procure "suspenderlas", su completa erradicación no sería jamás posible. En cualquier ejercicio hermenéutico, por ende, está presente la sujeción histórica del intérprete. Es por esto que Gadamer dice que "toda interpretación debe comenzar por una reflexión del intérprete sobre las ideas preconcebidas que resultan de la situación hermenéutica donde él se encuentra" (1996:105). No obstante, Gadamer es consciente de que ningún sujeto sería capaz de reconocer objetivamente las características de su situación hermenéutica, porque no se sitúa frente a ella como un espectador ¾ajeno a lo que mira sino que está dentro de la situación, inmerso en "su red de determinaciones" (1996: 372). De las circunstancias históricas, por tanto, depende el "horizonte" (1996:372) que puede llegar a vislumbrar el sujeto que interpreta ¾siempre dentro de esos límites históricos que condicionan su punto de vista. Así, la alternativa es tomar consciencia de estas limitaciones y, sin pretender la empresa imposible de esquivar su influencia, intentar relacionarse con ellas a partir de un distanciamiento lo más crítico posible.

*

En 2006 Giorgio Agamben escribió su famoso "¿Qué es lo contemporáneo?"[10], texto que va a ser leído entre el 2006 y el 2007 en ocasión de un curso de filosofía teorética impartido en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia. En este breve pero lúcido escrito que dialoga abiertamente con el *Cómo vivir juntos* de Barthes, Agamben dirá que contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Es contemporáneo justamente quien es capaz de ver esta oscuridad puesto que todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, dice el filósofo, oscuros (2006: 2). Cuando Agamben trata al contemporáneo como aquel que es capaz de dirigir la mirada de frente a las sombras, a la oscuridad de su propio tiempo, está situando la discusión en la mismísima negatividad (cuestión central que abordaremos en el próximo capítulo) como develadora de aquello original (arcaico) que late sin cuerpo atravesando los tiempos: "Percibir en la oscuridad del presente esta luz que trata de alcanzarnos y no puede hacerlo, esto significa ser contemporáneo" (2006: 3). La paradoja esencial que se habrá de admitir es que, para conocer el presente, la actualidad, lo contemporáneo, es menester poner atención a lo no actual, a lo pasado, a lo extemporáneo. Se trata, en efecto, de una atención a la experiencia del presente esmeradamente sutil puesto que busca identificar aquello que se resiste sistemáticamente a ser notado:

> La contemporaneidad se inscribe en el presente y lo marca, ante todo, como arcaico, y solo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede ser contemporáneo. Arcaico significa: cercano al arké, es decir, al origen. Pero el origen no está situado solo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en este. […] La división y, al

[10] Puesto que el texto "¿Qué es lo contemporáneo?" no está publicado en castellano, trabajamos con la versión disponible online traducida por Verónica Nájera. Hay que advertir que este último documento no cuenta con números de página por lo que en los casos en que sea citado se colocará entre paréntesis la página de referencia de acuerdo con la secuencia ordinal del documento pfd cuyo enlace es: https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf

> mismo tiempo, la cercanía, que definen la contemporaneidad tiene su fundamento en esta cercanía con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente. (Agamben, 2006: 3-4)

Explica además Agamben que la puerta de acceso al presente (que definirá como lo no-vivido de todo lo vivido: lo negativo) tiene necesariamente la forma de una arqueología, y la certeza sobre esta forma singular deriva de que quienes se han dedicado a la historiografía, especialmente en el ámbito de las artes, reconocen un punto de encuentro secreto (oscuro podríamos decir también) entre lo arcaico y lo moderno, puesto que la llave de lo moderno está escondida en lo inmemorial y lo prehistórico (2006: 3,4,5). Es, pues, bien notorio que la discusión sobre lo contemporáneo resulta ser sin duda amplia, y las propuestas que buscan dar respuesta a la inextinguible pregunta sobre qué es la contemporaneidad son heterogéneas pues nacen de múltiples enfoques habidos para su abordaje y, en este sentido, de la disciplina —y la constelación conceptual— en el marco de la cual se produce cada vez la revitalización del interrogante. Es decir que existe una gran variedad de alternativas a la hora de dirigir a consciencia la mirada sobre el presente, y dirigirla, sobre todo, a lo que hay de contemporáneo en el presente porque contemporaneidad y presente no son sinónimos. Aunque parezca reiterativo es importante no perder de vista que "presente" significa un momento, refiere a un tiempo; mientras que lo contemporáneo refiere a un tiempo, pero también a un espacio, y, además, a la concomitancia en ese tiempo-espacio de sujetos, discursos, creencias, valores, productos, que no son exclusivamente actuales (o emergentes).

Existe por lo visto una íntima conexión teórica y práctica entre la idea del vivir juntos y la cuestión de lo contemporáneo. Lo contemporáneo tiene que ver con un vivir juntos, una concomitancia se dijo, un lugar común y compartido por seres y cosas en la línea del tiempo. Pero ojo: no vivimos juntos solamente "con" y "entre" aquello que, como nosotros —imposibilitados de existir más de 100 años— es

de *fabricación* reciente. Entre lo reciente, entre lo nuevo que no para de aparecer, está también lo anterior, todo lo que de lo anterior ha perdurado, encriptado o codificado de diferentes modos, y está también lo anterior positivo, en simultáneo, los territorios, las tramas urbanas y sus elementos distintivos, los edificios, los coches, en definitiva: las cosas. Es, en consecuencia, decisivo aceptar que en esta convivencia de tiempos que habilita la noción de contemporaneidad como la venimos tratando, hay, por lo general, factores estables y factores cambiantes. Las cosas, que estarían incluidas en el primer grupo, se caracterizan por no poder experimentar más transformación que la degradación consecuencia del paso del tiempo o a lo sumo se pueden transformar ligeramente siempre dentro de los límites impuestos por la finalidad para la que fueron creadas. Los sujetos, que por su parte se corresponden con el segundo grupo, tanto en su devenir individual como en el social, se hallan arrojados sin escapatoria a un destino de permanente transformación. Por tanto, la noción de contemporaneidad se entiende como una articulación entre lo pasado colectivamente experimentado y lo presente común en devenir, de cuyo cruce se originan los horizontes posibles para el proyecto del futuro, siempre imaginado, fantaseado. En este sentido, cabe recordar la exegesis de Agamben cuando al innegable hecho de que la contemporaneidad tiene asiento siempre en un presente, añade la paradojal aparición de un rastro del origen que viene a inscribirse en él (el presente) como la marca arcaica, *original* de lo contemporáneo.

En efecto, incluso aquello que *hoy* se experimenta con asombro, incluso aquello que está todavía en plena transformación, es, la mayoría de las veces, resultado o culminación de unos procesos previos, es decir, que el origen de esas estructuras anteriores o "preformaciones" —siguiendo la propuesta de Raymond Williams (1997: 152)— solo se comprende dirigiendo la vista atrás. Es cierto que debido a fenómenos como la tecnocratización del mundo y los nuevos modos de interacción social, de producción, recepción y circulación de productos culturales en la dimensión virtual, nuestra

contemporaneidad a simple vista parece más radicalmente diferente que cualquier otro momento histórico anterior[11]. Sin embargo, sería un error asumir que el siglo XXI es por completo producto de la era digital, porque los medios y recursos —y lo que gracias a ellos circula de un lado al otro del globo— que en la actualidad tenemos a disposición gracias a la digitalización no son más que efectos secundarios —precipitaciones— de estructuras anteriores. Y cuando hablamos de estructuras, estamos concretamente pensando en formaciones anteriores, o "preformaciones", que circulan por debajo de la superficie (lo cultural, simplificando) ganando o perdiendo intensidad, pero persistiendo en lo profundo. Es cuando las condiciones históricas se encuentran "dadas" que estas formaciones pueden brotar en la superficie como producto acabado y tomar una forma del todo específica, más fácil de reconocer y, por tanto, de comprender y explicar.

Lo contemporáneo, en suma, tiene que ver con lo arcaico no extinto y con lo actual en proceso de acontecer. Del punto en que ambos órdenes confluyen se erigen los rasgos esenciales de nuestro tiempo. Y como hemos visto, "nuestro", al igual que otros pronombres y deícticos, es simplemente una instancia enunciativa que depende de la circunstancia discursiva y del sujeto de la enunciación. Por lo tanto, hablar de lo contemporáneo es siempre decir algo sobre el pasado —sin perder de vista *desde donde se mira y quién mira*—, y al mismo tiempo, dotar de significación a ese *nosotros vacío*. Y aunque la palabra presente en ocasiones funciona coloquialmente como sinónimo, es en la noción de "contemporaneidad" que se encuentra

[11] A este respecto, es importante traer a colación un comentario de G. Vattimo que enlaza directamente con lo expuesto en el capítulo anterior: "Se puede convenir en que la modernidad se caracteriza por el "primado del conocimiento científico", pero hoy esta primacía se manifiesta sobre todo como primacía de la técnica, y no en un sentido genérico (cada vez más máquinas para facilitar la relación del hombre con la naturaleza) sino en el sentido específico de las tecnologías de la información. La diferencia entre países adelantados y países atrasados se establece hoy sobre la base del grado de penetración de la informática, no de la técnica en sentido genérico. Precisamente aquí es probable que esté la diferencia entre lo "moderno" y lo "posmoderno". (1987: 17)

el terreno más fértil para un análisis como este, que lejos de asumir fechas, periodos, geografías, estilos, tendencias en el sentido estricto de la periodización, prefiere avanzar teniendo como axioma que el sentir común —y las condiciones de su posibilidad— no puede ser apartado de una coyuntura temporal que contemple las formaciones pasadas no como exclusivamente fijas, sino, como se ocupó de demostrar Williams en sus estudios sobre la cultura, más bien en movimiento o proceso.

Los cambios en el sistema de valores que rigen la cultura y, por tanto, la producción, circulación y recepción de los productos (objetos) creados en el seno de ese sistema, además de mostrarnos los límites del régimen estético anterior y las potenciales derivas del actual ayudan a comprender algo más. Que los productos culturales —y las formaciones que regulan su producción, circulación y recepción— cargan con latencias profundas, sedimentos microscópicos, sentidos ocultos, dimensiones escondidas, a las que conviene atender tanto en la empresa de explicar algunos rasgos de la estética contemporánea, como a la hora de pensar en el arte por venir, puesto que, inevitablemente, será depositario de unos remanentes de prolongado arrastre.

3. LA ENCRUCIJADA ESTÉTICA

> La estética nace como un discurso del cuerpo. Es el territorio al que pertenece el conjunto de nuestra vida sensitiva, lo relacionado con los afectos y las aversiones que exaltan y mortifican al cuerpo.
>
> Si lo estético es un asunto peligroso y ambiguo es porque hay algo en el cuerpo que puede ocasionar una revuelta contra el poder que lo marca; y ese impulso solo puede erradicarse si se extirpa con él la capacidad de autentificar este mismo poder." (82-83)
>
> Terry Eagleton, *La estética como ideología*

Expuesto ya el problema que surge al buscar la comprensión e inteligibilidad (relacionados con la historicidad del sujeto que comprende) de ciertos fenómenos y objetos por estar muy próximos o cercanos al observador, conviene ahora ir al grano. Esta complicación epistemológica que exhibe el presente cuando se resiste a ser alcanzado por el intelecto necesita ser trasladada al campo artístico donde se delimita el espacio de nuestra observación; campo, tengamos en cuenta, en el que los fenómenos y objetos no definen su estatuto mediante la instrumentalidad, sino que se definen tradicionalmente por la esencial carencia de esta instrumentalidad.

En la *Teoría de la Vanguardia,* Peter Bürger lleva al ámbito del arte

—o de la estética— el principio instalado por Marx en cuanto que existe una conexión entre el conocimiento de la validez general de una categoría y el desarrollo histórico afirmativo de los objetos a los que esa categoría se aplica (1997: 54). Bürger inicia el capítulo sobre la historicidad de las categorías estéticas citando de la Teoría estética de T.H. Adorno una decisiva confirmación: que "la historia es inherente a la teoría estética. Sus categorías son históricas en su raíz" (1983: 232). No es en absoluto casual que la dependencia que expone Adorno ocurra entre dos disciplinas oriundas del XVIII —Historia y Estética— cuyos métodos, objetos y objetivos se consolidaron y delimitaron prácticamente al unísono. Esta dependencia, no obstante, no es bidireccional puesto que la historia no tendría por qué depender de la estética, pero, es claro, que no ocurre lo mismo a la inversa. Porque, como dice Bürger, la teoría estética solo podrá ser fructífera en la medida en que refleje la evolución histórica de los objetos (estéticos) que estudia (1997: 31). Surge entonces la necesidad de historizar la teoría estética.

Historizar la teoría significa para Bürger el análisis no de objetos (obras de arte, artistas, temas, formatos, etc.) o categorías[12] (moderno, clásico, bello, sublime, barroco, pintoresco, etc.) aislados, sino el de la relación específica que se da entre el objeto y la categoría y, sobre todo, el análisis de esa relación en su desarrollo histórico. Metodológicamente hablando, la más problemática de las tesis de la Teoría de la Vanguardia es la que sostiene que solo el completo desarrollo del objeto permite reconocer la validez general

[12] Tengamos presente que el medio artístico, según Bürger, es la categoría general para la descripción de las obras de arte. Lo que habla de que hay en la partición misma que rige el sistema en función de las diferentes disciplinas ¾el medio de la pintura es diferente del de la literatura y del de la arquitectura, y estos tres son medios diferentes al del séptimo arte o al del teatro, por ejemplo¾ una/s categoría/s que podría/n parecer "natural/es" si se la/s toma de forma aislada, sin considerar, póngase por caso, que en la Antigüedad y la Edad Media el quehacer artístico se entendía de forma mucho más amplia. Además de las Bellas Artes (categoría dieciochesca, téngase en cuenta) se incluía dentro del ámbito a las "artesanías" o los oficios manuales. Entre otras cosas, esta ausencia de distinción entre artistas

de una categoría (1997: 57). Problemática, hemos dicho, no porque no estemos de acuerdo, al contrario: porque asumir con Bürger esta limitación histórica sobre la que venimos insistiendo nos sitúa ante la pregunta por la posibilidad misma de conocimiento que ofrece (o no) una observación sobre lo próximo, lo cercano, lo (in) mediato, lo presente o lo contemporáneo. Es más, la incomodidad recae en la poca garantía gnoseológica que tendremos respecto de ese conocimiento si desde la lectura de Bürger aceptamos que nos movemos frente a la siempre apremiante acechanza del equívoco por observar un "objeto" todavía en desarrollo, proceso.

En efecto, el estudio de las tensiones y fricciones teórico-prácticas entre la modernidad —o modernismos— y la posmodernidad —o posmodernismo— sigue resultando indispensable en muchos sentidos para comprender el sistema de valores que domina la estructura del sentir estético contemporánea. Es cierto que a lo largo de este siglo XXI algunos discursos, desde la filosofía, la antropología, la crítica de la cultura, etc., han asumido que no existió tal post-, sino que, en cambio, los principales fundamentos modernos y, quizás más aun, los efectos de estos fundamentos sobre la cultura nunca cesaron en su devenir, por lo que la llamada posmodernidad se convierte hoy no en un momento histórico diferente del que comenzó con la Revolución Francesa sino en un momento concreto de este periodo. El posthumanismo de nuestra

---

y artesanos en, al menos, los primeros diez siglos de Occidente, tiene que ver con que ars refería a una destreza humana en la producción de algún objeto; destreza que estaba siempre vinculada y sujeta a unas reglas. Tan importante el concepto de destreza que funcionó para los antiguos como el eje central de la lógica clasificatoria, puesto que no interesaba lo que diferenciaba a las bellas artes y los oficios, sino lo que tenían en común. Así la distinción que resultó —artes liberales y artes vulgares— se correspondía con el tipo de habilidad o destreza que implicase la creación: las liberales implican un esfuerzo mental, mientras que las comunes o vulgares uno físico. Por lo tanto, cuando utilizamos ciertas categorías estéticas para reflexionar sobre el arte (obras, periodos, artistas, estilos) debemos contar, por fuerza, con su "historicidad"; es decir, que para comprenderlas ¾ y comprender los productos a los que las aplicamos¾ hay que situarlas dentro del marco histórico y atender a su evolución.

actualidad, no obstante, también pareciera ser otro momento diferente en este devenir. Lo que es sin duda inevitable son las connotaciones netamente estéticas que estos dos momentos nos ofrecen a la luz de una contemporaneidad todavía difícil de definir, de aislar y, por tanto, de teorizar más allá de algunos aspectos sutiles o no tan sutiles pero que no responden a una totalidad, a un cuerpo relativamente homogéneo del reparto de lo sensible en las artes.

De ese territorio fértil que se inauguró "oficialmente" con Alexander Baumgarten en el siglo XVIII derivan muchos de los discursos más significativos y definitorios de la modernidad, demostrando el innegable potencial esclarecedor de este campo para con los comportamientos culturales en general y en particular aquellos relacionados con el arte. Aun cuando la Estética a mediados del siglo XX, sin duda gracias a las formulaciones de la crítica adorniana, se ha convertido en una categoría negativa y sirviendo a esta línea de pensamiento funciona como "un intersticio subversivo, crítico en un mundo por demás instrumental" (Foster, 1986: 17). Decíamos más arriba que este trabajo está movido por el interés de aislar en términos teóricos ese aspecto de la existencia humana *conjunta, compartida* que se configura como una amplia constelación de residuales y remanentes, emergentes y dominantes[13] cuyas fuerzas se proyectan sobre lo personal/subjetivo/íntimo tanto como —y en consecuencia— sobre lo social/objetivo/público influyendo en la conducta estética. La importancia de la experiencia estética recae, como apuntaba Habermas en que al vehicular de modos distintos nuestras necesidades, renueva la interpretación que hacemos del mundo, a la vez que impregna nuestras "significaciones cognoscitivas"

[13] Estas nociones propuestas por Raymond Williams pueden definirse del siguiente modo: (1) lo "residual" ha sido formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente —cultural tanto como social— de alguna formación o institución social y cultural anterior (Williams, 1997: 144). (2) Lo "emergente" corresponde a los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que

y “nuestras expectativas normativas” (1986: 33).

La estética, en suma, no se aleja tanto de ser el estudio de un excedente de significación afectiva que se escapa al interpretar cualquier relación que un observador establece con un objeto artístico. Como explica Eagleton “quizá lo que permite que las cosas sean accesibles al conocimiento empírico de entrada, a saber, a su materialidad palpable, es también, en virtud de una terrible ironía, lo que las destierra más allá de la cognición.” (2016: 67). Así, la disciplina no busca elaborar un decálogo de opiniones sobre un objeto concreto, sino la comprensión del sustrato estructural que convierte ese excedente en una especie de acuerdo tácito común cuando se mueve de la esfera individual hacia lo colectivo, afianzándose en la cultura. Si bien, la afectividad inevitablemente se convencionaliza, en lo subjetivo no hay convención *palpable* o evidente. Ante los objetos de este mundo las personas sentimos algo. La génesis del arte tiene que ver con la sofisticación de ese sentimiento.

Toda praxis estética remite obligadamente al encuentro en el tiempo y el espacio de dos “entes”, un sujeto y un objeto, cuya relación y los efectos de esta relación tienen que ver en mayor medida con aquello subjetivo antes que con aquello objetivo, y que, además, responde a factores de la experiencia que resultan ser, quizás, los más difíciles de aprehender y, sobre todo, de generalizar. Si el punto está en reconocer y comprender valores históricamente estructurados que entran en juego en el contacto de una subjetividad contemporánea

---

se crean continuamente (Williams, 1997: 145). En definitiva, como dice Williams, “lo que realmente importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma. Una y otra vez, lo que debemos observar es en efecto una *preemergencia* activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor. Es con la finalidad de comprender más estrechamente esta condición de la preemergencia, así como las formas más evidentes de lo emergente, lo residual y lo dominante, como tenemos que examinar el concepto de estructuras del sentir” (Williams, 1997: 149).

y unos materiales u objetos artísticos específicos, entendamos, pues, lo estético como un principio, ante todo, relacional. Es decir, que para que exista una fenomenología de la experiencia estética necesariamente *deben hacerse presente*, al menos, dos entidades: un sujeto y un objeto.

Siguiendo la explicación de Eagleton cuando la estética aparece a mediados del siglo XVIII el término no denotaba la distinción entre el arte y la vida sino entre lo material y lo inmaterial: entre las cosas y los pensamientos, las sensaciones y las ideas. Es más, dice Eagleton, la formulación de Baumgarten no refiere inicialmente al arte en sí sino a toda región de la percepción y la sensación humana (2016: 65). En la experiencia cotidiana de lo concreto hay un conjunto de objetos —las obras de arte, las cosas bellas— cuya propia materia pareciera manifestar "una rigurosa lógica que se deja sentir inmediatamente en nuestro pulso vital" (Eagleton, 2016: 70). Entonces, cabe preguntarse ¿Qué pensamientos, sensaciones, ideas, percepciones suscitan eso objetos "que se destacan en una especie de perfección vagamente semejante a la de la razón" (2016: 70)? ¿A qué lógica de la coincidencia responden esos pensamientos, sensaciones, ideas y percepciones cuando dejan de ser solamente efectos subjetivos e individuales? La estética, en suma, es una "forma híbrida de conocimiento" que intenta reconocer "la materia prima de la percepción y la práctica histórica" con el fin de descubrir "la estructura interna de lo concreto". Pero debemos ir con cautela porque, como advierte Eagleton, no se trata de "rendirnos" al "flujo subjetivo" y "aparentemente incomprensible de la vida cotidiana". Se trata, más bien, de poder formalizar dicha experiencia de modo riguroso, toda vez que el mundo de la vida revela una estructura general, y esta estructura, de la que depende relativamente todo lo que existe, no es ella misma relativa" (2016: 69, 70, 71). Resta, entonces, identificar cuáles son los instrumentos adecuados para el análisis y la interpretación de estas estructuras profundas que cimentan un aspecto de la experiencia humana en el seno de una cultura.

En *Marxismo y literatura*, Raymond Williams dedica un capítulo a la definición de las "estructuras del sentir" (o del "sentimiento" dependiendo de la traducción), en el que establece algunos principios de gran importancia para el estudio de la cultura y que entran en relación directa con lo que venimos exponiendo. La clave de la propuesta está en la fórmula que propone Williams para tratar una cuestión de verdad escurridiza, que, dicho sea de paso, puede prestarse a todo tipo de elucubraciones pretenciosas; lejos de ello, el crítico galés acierta al emparejar el concepto de estructura —asociable a lo fijo, lo relativamente estable, lo manifiesto y por ello reconocible, a lo que se repite, etc.— con el de sentir o sentimiento —que tienen más que ver con lo personal, lo individual, lo efímero, lo volátil, lo inmaterial. No extraña, en efecto, el explícito interés que Williams declara por la "imaginación humana", la "psiquis humana", el "inconsciente" con sus "funciones en el arte, el mito y el sueño" siempre desde la óptica marxista que, sin cesar, procura devolver el pensamiento teórico a la praxis cultural. Lo que en principio parece una paradoja —puesto que convencionalmente la dimensión afectiva, o el sentimiento, no es asociable en lo inmediato con la rigidez de una estructura—, invita a reconocer que, de hecho, y por muy contradictorio que resulte, sí existe un nexo entre las formas fijas (relacionadas con lo social, con el pasado, es decir, con aquello "acabado"; cuestión que Williams denuncia como un "error básico" de concepción[14]) y lo que estamos predispuestos a sentir respecto de esas formaciones en un presente (un "aquí y ahora") delimitado. Porque como años más tarde va a decir Jacques Rancière, el pensamiento estético como forma activa de conocimiento necesita descubrir la conexión que las "simples prácticas" artísticas y sus productos mantienen con los modos del discurso, de las formas de vida, de las ideas y del pensamiento, y de

[14] "[…] lo subjetivo en oposición a lo objetivo; la experiencia en oposición a la creencia; el sentimiento en oposición al pensamiento; lo inmediato en oposición a lo general; lo personal en oposición a lo social. […] Es la reducción de lo social a forma fijas lo que continúa siendo el error básico. […] El error, como ocurre tan a menudo, consiste en tomar los términos del análisis como términos sustanciales." (Williams, 1997: 151-152)

las representaciones de la comunidad (2014: 16).

Ocurre que estamos culturalmente habituados, sugiere Williams, a relacionar lo social con lo "fijo" y lo "explícito" (todo aquello de lo que colectivamente tenemos una evidencia: "las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas), mientras que por "lo personal" entendemos a lo que de esas formas fijas, explícitas y conocidas se escapa o "parece" escapar. Por ende, con frecuencia se asume que lo que atañe a lo "personal, atañe también al presente (esto, aquí, ahora, vivo, activo, subjetivo), es decir, a lo que se encuentra todavía en proceso, y es, por tanto, móvil, pudiendo resultar a simple vista inaprehensible (1997: 150-151). Se trata de dos órdenes que, aunque semánticamente opuestos, se condicionan y determinan en un proceso relacional que no debemos perder de vista en el análisis de los fenómenos culturales —artísticos en este caso—, puesto que si lo pasado continúa ejerciendo fuerzas sobre el presente (mediante, pongamos por caso, las formas fijas que no pueden ser destruidas ni superadas: un complejo urbano de treinta bloques y once pisos), como ya muchas veces se ha dicho, lo nuevo nunca es totalmente nuevo. Se bifurcan en él dos direcciones según la lectura que hagamos: es posible, por una parte, identificar en lo recientemente creado una latencia de lo anterior, una persistencia, o una tensión; por la otra, es posible identificar en lo recientemente creado una voluntad —consciente o inconsciente— de desapegarse de dicha tensión y materializar un verdaderamente nuevo testimonio del presente. De inmediato ese testimonio nuevo comenzará a ejercer fuerzas sobre las creaciones venideras, constituyéndose, inevitablemente, a sí mismo como la latencia residual de lo que ya ha sido, lo ya pasado.

En consecuencia, si tanto la materia histórica como las señales que arroja la cronología del siglo pasado son aún insuficientes para la completa aprehensión de aquello contemporáneo, la cuestión toma inevitablemente la forma de una pregunta por el presente teniendo en mente que "la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una co-presencia de temporalidades heterogéneas"

(Rancière, 2014: 39). Pero, insistimos, el presente no es ya ni moderno ni posmoderno; se trata más bien de un tiempo presente en principio inasequible, que lo es porque sus rasgos explícitos o positivos (aquello que vemos, que se construye, que se dice, que se expone, que se muestra) no son suficientes para explicarlo si no se tiene en cuenta también el reverso, la estructura negativa (no manifiesta, no explícita, no dicha) que se fragua desde el silencio y configura la contrapartida indispensable para la comprensión del presente. La iniciativa por la que apuesta Williams en *Marxismo y literatura* es la de definir una "cualidad particular de la relación y la experiencia social" para cuyo develamiento es necesario atender a lo que llamó "cambios de presencia" que mientras son vividos y cuando ya han sido vividos resultan obvios, categorizables, dóciles para su definición y racionalización; sin embargo, estos cambios que Williams también llama "emergentes" o "preemergentes" no dependen de ninguna clasificación, definición o racionalización (es decir que no necesitan percibirse como "formados") para ejercer "presiones palpables y establecer límites efectivos sobre la experiencia y la acción" (1997, 154). De modo que en una estructura negativa, empero, no todo es ausencia, puesto que, así como hay fuerzas ejercidas por las transformaciones en proceso, hay también tensiones, presiones, fuerzas operadas por partículas residuales, que provienen del pasado y, en consecuencia, son más perceptibles porque lo pasado, dijimos, se nos muestra siempre como algo "formado", mientras que el presente se muestra como algo en "formación", en proceso. Para acabar de comprender el interés que tiene la noción "estructuras del sentir" en este trabajo, reproducimos las palabras de Williams que pueden ser leídas teniendo la tradición literaria —sus continuidades e inflexiones— como a priori:

> Las estructuras del sentir pueden ser definidas como experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidente y más inmediatamente aprovechables. No todo arte, en modo alguno, se relaciona con una estructura del sentimiento contemporánea.

> Las formaciones efectivas de la mayor parte del verdadero arte se relacionan con formaciones sociales que ya son manifiestas, dominantes o residuales, y es originariamente con las formaciones emergentes (aunque a menudo en forma de una perturbación o una modificación dentro de las antiguas formas) con las que la estructura del sentimiento se relaciona como solución. Sin embargo, esta solución específica no es jamás un simple flujo. Es una formación estructurada que, debido a hallarse en el mismo borde de la eficacia semántica, presenta muchas de las características de una preformación, hasta el momento en que las articulaciones específicas —nuevas figuras semánticas— son descubiertas en la práctica material, con frecuencia, como suele ocurrir, de maneras relativamente aisladas, que solo más tarde parecen componer una generación significativa (en realidad, y a menudo, minoritaria); esta es a menudo, a su vez, la generación que se conecta sustancialmente con sus sucesores. Por lo tanto, es una estructura específica de eslabonamientos particulares, acentuamientos y supresiones particulares y, en lo que son a menudo sus formas más reconocibles, profundos puntos de partida y conclusiones particulares. (Williams, 1997: 156-157)

Es, insistimos, una dimensión de lo cultural que no se presenta de manera manifiesta, sino que la encontramos en un estado de latencia o virtualidad (lo que está ausente pero que ejerce una influencia considerable sobre la realidad con la que siempre guarda una relación de tensión recíproca); en definitiva, de *negatividad*. Sobre esta categoría difícil de asir ha señalado el analista francés André Green que es justamente el psicoanálisis la práctica en la que se consigue hacer visible lo negativo como en ninguna otra (2006: 32-33). Y es que el sentido de lo negativo de acuerdo con este enfoque, remite a lo *ausente*, lo *latente*, en la medida en que se refiere al estado de una cosa que continúa existiendo incluso cuando ya no es perceptible por los sentidos, no solamente en el mundo exterior sino también en el mundo interior, el de la conciencia (2006: 24). El carácter no manifiesto de un trauma vendría a ser un tipo paradigmático de lógica negativa y un ejemplo accesible para cualquiera; siempre tiene que ver con lo que no recordamos, con lo que ha sido negado porque representa un riesgo para la estabilidad del aparato (psíquico

en este caso), pero que por la fuerza que tiene sale a la superficie (la conciencia) por cualquier vía, como un síntoma que no remite a lo que convencionalmente remitiría, sino que se tuerce y se desplaza en el trayecto que lo conduce al principio originario de su explicación.

Por tanto, el estudio de la negatividad sirve para encauzar una aproximación más meticulosa al régimen del sentir común, significa asumir que, como expone Jacques Rancière en *El inconsciente estético*, "hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una 'carga de pensamiento' en lo que aparenta ser un detalle anodino" (2006: 21). Hay un lazo que une lo que se piensa y lo que se siente. Y las prácticas, los objetos, los productos, las figuras o formaciones literarias y artísticas son pruebas excepcionales de que existe "esa relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante" (2006: 21). No nos preguntamos aquí por las características y cualidades de los objetos, productos, figuras capaces de constituir los límites entre un periodo, corriente, escuela y otro/a. La pregunta recae en la configuración específica que estructura desde lo inconsciente común o colectivo las formas del arte que por falta de un término más adecuado llamamos contemporáneas y, sobre todo, los discursos e interpretaciones que de esas formas podemos elaborar, tanto en lo colectivo como en lo individual. El incierto y escurridizo objeto de la investigación viene a ser el reverso en solución que impulsa, activa, y conduce a la mutación de lo visible, lo precipitado. La estructura profunda del inconsciente estético colectivo, que muta y a la vez que muta condiciona todo lo visible, manifiesto, cuantificable, tangible, enunciable, *decible* de las cosas.

3.1. Sobre el sentir común

Se ha demostrado hasta el momento que en lo contemporáneo y en el vivir-juntos se encuentra implícita la noción de conjunto, y como explica J.L. Nancy, "conjunto" quiere decir en simultáneo (i*n, simul*), por ende "estar juntos" significa ser "al mismo tiempo" y en el mismo lugar. Pero este "mismo tiempo/mismo lugar" supone que este espacio-tiempo se comparte en tanto y en cuanto los sujetos no solamente participan de él, sino que "es preciso que se lo participen, es preciso que se lo simbolicen" (2006: 76). La ficción —y los artefactos artísticos en general— es, en esta dirección, una forma singular de simbolización. Tal es así que Rancière asegura que lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado (2006: 61). Son, por tanto, las estrategias para esta simbolización las que atañen al quehacer estético y reclaman nuestra atención en la medida en que ese existir y sentir común se transforma, se configura, se elabora según los códigos propios de las disciplinas artísticas y pasa a formar parte de un estado de cosas al que suele reafirmar. Esta reafirmación tiene que ver sencillamente con el o los hábitos (repetición normada o no de conductas cotidianas) como productores, estabilizadores y reproductores de las estructuras del sentir. La estética de lo sensible propuesta por Rancière (*Le partage du sensible*) habla de aquello que se comparte, pero, —en evidente relación con la conceptualización del nosotros que hemos expuesto de la filosofía de J-L-Nancy— es lo que parte, produce un espaciamiento o separación *al mismo tiempo*.

La palabra "partage" del título original en francés, que se traduce al castellano como "reparto", debe ser comprendida en el sentido de lo "compartido", que "es, al mismo tiempo, lo partido y repartido, en reunión y dividido, aquello que podemos decir y ver – o no- en un espacio común, cada uno/a y cualquiera" (Greco, 2014: 4). Esta categoría reconoce una influencia persistente y silenciosa que ejerce presión sobre las formas artísticas y sobre la manera en que las formas artísticas son percibidas o sentidas en un momento dado por un colectivo o comunidad establecida. Las influencias, por tanto,

no son fortuitas y en ello recae el valor principal de la propuesta de Ranciére en cuanto advierte (coincidiendo, como hemos visto, con Eagleton y Williams) que hay una sistematicidad identificable en estas influencias, a la manera de una estructura o matriz:

> El sistema de las formas a priori que determina lo que se ha de sentir. Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (2014: 20).

Lejos de plantear una teoría del arte más, lo que Rancière hace cuando reconoce que los "actos estéticos" (que originan las obras de arte) son "configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen nuevas formas de subjetividad política" (2014: 13) es poner de manifiesto que existe un régimen, una lógica incluso un sistema "específico" que subyace al pensamiento artístico y que regula "un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones" (2014: 15). La noción de "reparto de lo sensible" se establece, en efecto, para señalar que lo plural humano con sus formas propias y heterógeneas de ser y hacer configura un "mundo sensible común", pero este mundo común no es simplemente el hábitat compartido, ni el ethos de una cultura en un espacio-tiempo, sino que esta repartición resultado de la "sedimentación de un cierto número de actos entrelazados" (2014: 67), es *siempre* una distribución en el horizonte de lo posible de las maneras de ser y de estar; de "ocupar", dirá Rancière, ese espacio-mundo común.

Las predisposiciones engendradas por un "horizonte de lo posible" sirven para observar la dimensión política de la estética o, también, la dimensión estética de la política. Política en la medida en que

hablamos de prácticas individuales o colectivas que siempre se inscriben en el ámbito común e intervienen en su desarrollo y transformación, prácticas que, a su vez, contribuyen silenciosamente en la configuración de la estructura del sentir. Por tanto, el análisis de unas prácticas estéticas singulares se orienta a identificar las "formas de visibilidad de las prácticas y lo que ellas hacen respecto de lo común" (Rancière, 2014: 20), o, en otras palabras, el régimen estético que las gobierna. Hay que tener en cuenta que un régimen estético (del que la figuración o la mímesis pueden ser ejemplos clarificadores) es un tipo de correspondencia — junto con las reglas que la rigen— entre "lo decible" y "lo visible". O, dicho de otro modo: el régimen estético refiere a "un tipo específico de relación entre modos de producción de las obras o de las prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras" (2014: 32). Sean cuales sean los signos empleados para la praxis artística, que variarán, como es obvio, en función de la disciplina, el resultado de su juntura, propio de un determinado régimen del arte no solo haría evidente la mencionada correspondencia entre lo que se dice y lo que se ve, sino que expondría una "forma de reparto de lo sensible".[15]

[15] En cuanto al sistema de correspondencia de la modernidad, por ejemplo, "la pintura abstracta o antirrepresentativa es parte de la visión de conjunto de un nuevo hombre alojado en edificios nuevos y rodeado de objetos diferentes. Lo plano (de la superficie de los signos pintados) es al mismo tiempo principio de una revolución "formal" de un arte, y principio de una nueva repartición política de la experiencia común". (Ranciére, 2014: 24-25)

SEGUNDA PARTE

1. SEMBLANZA DE LA ACTUALIDAD

A propósito de los efectos de la razón instrumental señaló en 1964 Herbert Marcuse que la "maquinaria del universo tecnológico" es, en principio, independiente de los fines políticos por lo que —como se ha ocupado de demostrar la trayectoria de Escuela de Frankfurt— no se puede asociar estrictamente el desarrollo y progreso tecnológico con el análogo desarrollo y progreso social. Lo que no quita que el "*a priori* tecnológico" sea siempre un "*a priori* político" porque toda transformación de la naturaleza, del entorno, del mundo supone una transformación simultánea de lo humano y la circulación de sus creaciones en el conjunto social. En esta última cuestión reside el peligro totalizador que advierte Marcuse en *El hombre unidimensional* al decir que "cuando la técnica llega a ser la forma universal de la producción material, circunscribe toda una cultura, proyecta una totalidad histórica: un 'mundo'" (1969: 181). Porque contamos con todas las evidencias de que existe una reciprocidad política, para bien o para mal, entre el estatus de los seres humanos y el estatus de sus objetos (Frampton, 2020: 116) es bien importante para el análisis del paradigma contemporáneo revisar con cuidado las condiciones de ese *modus* específico de interacción e interferencia entre las personas y las cosas.

1.1. De las cosas perdidas

> Un apreciable descenso del sentido común en cualquier comunidad y un notable incremento de la superstición y charlatanería son, por lo tanto, signos casi infalibles de alienación del mundo.
>
> Hanna Arendt, *La condición humana*

Aproximadamente un año antes de la culminación de esta tesis, apareció en el mundo la novedad del metaverso y rápidamente caló en los medios y la opinión pública. Sin embargo, las primeras experiencias (como los recitales a los que no asistían más que un par de curiosos) no resultaron ser muy atractivas para el público en general y el asunto fue perdiendo protagonismo[16]. Entre otras cosas porque en aquel momento sus mismos creadores y patrocinadores parecían no tener muy claro para qué serviría ese espacio y, sobre todo, cómo lo haría. Aunque hoy en día, las cosas han cambiado ligeramente, parece importante traer a colación una especie de anécdota. Por aquel entonces, cuando el interés público no había decaído aún, al escribir "metaverso" en el buscador de Google y darle al enter, aparecía, en la primera página de resultados entre blogs de tecnología, Wikipedia y algunas notas de periódicos digitales como es esperable, el sitio web oficial de "Meta"[17] (empresa matriz de Facebook); sitio en el que dábamos con simplísimas frases sueltas y poco más de un par de párrafos escuetos. Sobre el fondo blanco, interrumpido nada más que por fotogramas de personas -o avatares cómo saberlo ya- haciendo uso de los distintos dispositivos de realidad virtual (o aumentada), se podía leer:

[16] Actualmente todo el protagonismo lo tiene el debate de la IA (inteligencia artificial) que es, en definitiva, otra manera de nombrar.

[17] Una de las empresas que busca "ayudar a hacer realidad el metaverso", contradicción aparte, junto con Decentraland, The Sandbox o Roblox.

> El metaverso es el siguiente paso en la evolución de las conexiones sociales [...] El metaverso será un espacio social: los espacios en 3D del metaverso te permitirán socializar, aprender, colaborar y jugar de maneras inimaginables en la actualidad [...] El metaverso será un proyecto colectivo que incluirá varias empresas. Lo crearán personas de todo el mundo y estará disponible para todos [...] Buscamos crear experiencias que permitan a las personas conectarse de formas nuevas y más envolventes, y hacer cosas juntas.[18]

No tan esperable tal vez para los ciber navegantes más ingenuos podría haber sido que entre los primeros ocho resultados que daba Google se encontraran los sitios web de dos de las entidades bancarias, sin reticencias, más importantes de España e Hispanoamérica. Cada una en su web hace gala de un apartado íntegro dedicado a ofrecer detalles sobre "el nuevo mundo". Resulta bien llamativo, dicho sea de paso, que la información que en aquel momento brindaban sobre el metaverso era, por lejos, mucho más completa que la que Mark Zuckerberg había considerado compartir (y de la que hemos transcripto antes, sin exagerar, el 80%).

Banco Santander, una de las entidades en cuestión, decide explayarse en el asunto del metaverso y abre la exhibición con esta enfática fantasía: "Imagina vivir un concierto como si estuvieras a un metro de distancia del escenario, pero sin salir de la casa; probarte la ropa sin ir a la tienda; o trabajar en una oficina virtual de la misma forma que en la oficina física. El metaverso promete cambiar la forma en la que interactuamos." No hay que ser demasiado suspicaz para notar cómo prácticamente todo el enunciado es en sí mismo contradictorio. Un ejemplo simple: la posibilidad de estar a un metro de distancia del escenario, pero en la propia casa. Salvo que se trate de una gran casa capaz de acoger un concierto, la frase no tiene sentido; se impugna a sí misma. Si se *está* en la casa, no se está a un metro de ningún escenario. Probarse una prenda desde casa parece tener un sentido

[18] Fuente: https://about.facebook.com/ltam/meta/ [consultada: 30/08/2022, 15:00h]

más plausible, aunque lo pierde cuando lo que se propone es que la prueba ocurra en la tienda virtual; que si es virtual es porque no tiene entidad física, y si no tiene entidad física no puede albergar cuerpos reales y si la ropa no se prueba sobre el cuerpo real, convengamos que directamente no hay com-probación posible. El enunciado quiere homologar lo físico y lo virtual como si la diferencia no fuese más que una pequeña cuestión de nomenclatura, puesto que en uno y otro espacio las cosas se pueden hacer "de la misma forma". Pero ¿cuál es la forma de lo virtual? ¿No es, acaso, lo virtual algo que, por definición, al no estar físicamente manifiesto, no puede tener ninguna forma? En síntesis, el proyecto del metaverso dice apostar por cambiar la forma en la que interactuamos. Pero ¿*nosotros* quiénes? ¿*Con* quiénes? ¿*Entre* qué?

Avancemos con la lectura del resto del anuncio que hemos decidido no parafrasear y, en cambio, reproducir casi completo y de manera literal, para evitar que las conclusiones o los comentarios a los que se llegue luego parezcan resultado de una manipulación forzada por nuestras convicciones, que, dicho sea, nos compelen a declararnos categóricamente "anti-versos"[19]:

> La palabra "metaverso" es un acrónimo compuesto por 'meta', que proviene del griego y significa "después" o "más allá", mientras que 'verso' hace referencia a "universo", por lo que hablamos de un universo que está más allá del que conocemos actualmente. En este caso es un nuevo ecosistema virtual y tridimensional (3D) en el que los usuarios pueden interactuar entre ellos, trabajar, jugar, estudiar, realizar transacciones económicas, entre muchas otras posibilidades. Todo ello de forma descentralizada. […] Aunque hoy en día es fácil distinguir entre el mundo digital y el físico o entre lo online y offline, con la irrupción del metaverso se creará una frontera que combinará entornos virtuales y reales, y que nos permitirá realizar las actividades de la vida cotidiana, como trabajar, jugar, reunirnos con amigos, asistir a conciertos, acudir a eventos deportivos…[…] Si con Internet es posible

[19] De la expresión "Meter el verso". En Argentina "verso" es un coloquialismo: invención, afirmación que carece de argumentos sólidos o verificables. Mentira dicha para

> interactuar a través de la pantalla del ordenador, smartphone, tablet u otro dispositivo, sin restricciones de tiempo ni espacio –es decir, desde cualquier momento y lugar-, con el metaverso el límite de esa pantalla se desvanece, ofreciendo una experiencia inmersiva, como si estuviéramos dentro de un videojuego y nos moviéramos por medio de un avatar que nos representa, y que es capaz de tocar y mover objetos, de relacionarse con otras personas (o avatares) y de influir en el entorno. […]Aunque al metaverso es posible entrar desde el ordenador, los dispositivos como las gafas de realidad virtual y realidad aumentada, por ejemplo, ofrecen una experiencia aún más real. Pero más allá de la forma como accedamos, la clave del metaverso está en lo que podemos hacer dentro de él, gracias a la web 3.0 o web3 […] la web 3.0 se basa en la creación e intercambio de activos digitales –NFTs- utilizando la tecnología blockchain. Justamente la cadena de bloques es la base para que el metaverso sea descentralizado y los usuarios y desarrolladores puedan ser los dueños de sus propios datos y contenido, así como poseer y comercializar tokens no fungibles, por ejemplo. [20]

"Como si estuviéramos dentro de un videojuego y nos moviéramos por medio de un avatar que nos representa, y que es capaz de tocar y mover objetos, de relacionarse con otras personas (o avatares) y de influir en el entorno"… Alucinante, ¿verdad? ahora ¡por fin! podremos hacer lo que llevamos toda la historia de la humanidad haciendo (movernos, tocar y mover objetos, relacionarnos con otras personas, influir en nuestro entorno), solo que desde el confort de nuestro sofá. Objeto providencial, si los hay, del siglo XXI este último pues con él sí que tendremos un vínculo único, tal vez el último de su especie, ese tipo de contacto —glúteos sobre tela suave o áspera, lisa o estampada— tristemente pasado de moda: el físico.

Es llamativo, entre otras cosas, que se trate a este nuevo espacio virtual con la palabra "ecosistema", puesto que el prefijo eco, que,

---

sacar ventaja de una situación dada Fuente: http://www.jergasdehablahispana.org [consultada 03/08/2023, 10:00h]

[20] https://www.santander.com/es/stories/metaverso-todo-lo-que-necesitas-saber-para-aprovechar-el-nuevo-mundo [consultada 30/08/2022, 15:00h]

como es sabido, viene del griego *Oikos* (hogar), refiere al que hasta el siglo pasado era el hogar de las personas, la Tierra, el Mundo. De aquí que en términos como ecología el prefijo refiera a la tierra, entendida como único entorno y hogar posible de lo humano. Por lo tanto, no solo es un engaño que esconde una intención perversa, la de equiparar nuestro mundo, nuestra tierra con ese todo el tiempo *en todas partes* que es el espacio virtual, sino que hay un peligro más grande en que lo primero (la tierra, el mundo) empieza a parecer *simplemente* una alternativa *más* entre muchas, un universo entre una multiplicidad de universos posibles, y, personalmente, juzgamos que cuando esta creencia de que son muchos y simultáneos los mundos posibles no es tenida respetuosamente dentro los límites de un sistema de pensamiento filosófico o científico específico[21] deviene una fantasía estratégica, un dispositivo de alienación e instrumentalización de las subjetividades que, percibiéndose libres, acaban poniendo su existencia al servicio de los intereses del libre mercado.

En el sueño neoliberal de un mundo sin centro, donde no hay límites de tiempo ni de espacio, tampoco frontera entre lo físico y lo virtual ni diferencias entre la interacción directa o mediatizada por las tecnologías, el sujeto es soñado como una rica e interminable fuente de provisión de datos, es decir de información monetarizable.

Cabría preguntarnos para rizar el rizo si es posible "entrar" y "salir" de un espacio abstracto. Si no hay frontera, y, por tanto, no hay indicación de que algo termina y algo diferente empieza, ¿cómo sabremos si estamos dentro o estamos fuera? ¿Dentro de qué estamos cuando estamos dentro y cuáles son los afuera posibles? ¿Qué propiedades tiene ese entorno/mundo/espacio-virtual en el que pareciera resultar conveniente no enterarse de si se está allí o se está en otra parte? ¿No será que hay unas intenciones puestas en que estemos todos todo el tiempo en esa misma parte? ¿Se trata acaso de un lugar? Como

[21] Como por ejemplo la teoría de los mundos posibles de Leibniz que luego se lleva al campo de los estudios literarios para pensar el estatuto de la ficcionalidad; también lo sería el caso la física cuántica.

un lugar jamás puede ser virtual, esa misma parte es esencialmente ningún lugar, ninguna parte. Ante esto, y con más vigencia hoy que nunca resuena aquella famosa frase atribuida a Fredric Jameson: es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo.[22]

Trayendo a este contexto el asunto del metaverso no estamos intentando "ser actuales", tampoco pretendemos entrar de lleno en un debate que requeriría cambiar la perspectiva de nuestra investigación, abrir otros diálogos y observar otro tipo de fenómenos. No obstante, es imposible y poco riguroso no reparar en lo que ciertos fenómenos ponen en evidencia, independientemente de la manera en que lo hagan y de la vigencia que tengan. La clave tomada *grosso modo* es que el avance tecnológico alcanzó un punto de desarrollo que deja de ahora en más sin palabras a todas las novelas y películas de ciencia ficción. El punto en que lo humano y lo artificial empiezan a confundirse, y, a su vez, el punto en que resulta complejo anticiparse a las consecuencias que esto podría tener. Un tipo obvio de confusión entre lo real y lo que no es real sería precisamente el espacial, el que atañe al territorio, al lugar y al cuerpo. La disolución de unos límites primordiales (humano/máquina) conlleva el ulterior desgarramiento del espacio común y la desintegración de la territorialidad compartida en la materia. La descentralización del mundo que promueven los discursos de las corporaciones conduce a la unificación y homogeneización disolutora del espacio. Si no existe región, límite, adentro y afuera, centro y periferia de esa misma parte que todos estamos constreñidos a habitar juntos, lo más probable es que todo se asemeje más de la cuenta, y, recordemos, borrando la diferencia se borra el sentido porque el sentido ocurre solo por la diferencia. Señal de dicha pérdida es otra de las flagrantes contradicciones que surge al leer uno más de los artilugios discursivos que funcionan a la manera de principios fundacionales del proyecto del "nuevo mundo", y vale la pena detenernos en ella un momento. "Más allá de la forma como accedamos, la clave del metaverso está en lo que podemos

[22] En *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* (2009; ed.cast. 2017), Mark Fisher sostiene que esta frase ha sido atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek

hacer dentro de él" afirmaba entusiasta Banco Santander; sin embargo, algunos *scrolls* más abajo aparece a modo de subtitular la pregunta definitiva "¿Qué podemos hacer en el metaverso?" a lo que se contesta "como el metaverso aún se encuentra en una fase de desarrollo en la que empresas como Facebook (ahora Meta) están creando la infraestructura necesaria para su funcionamiento, *no están claros los límites sobre lo que se podrá o no hacer*[23]". Pero ¿cómo?, ¿lo que se puede hacer no era, se dijo hace instantes, la clave? Frente a la incertidumbre aparece la certeza apaciguadora de que sí hay algo "evidente" y es que "algunos de los principales cambios se producirán en la forma en la que consumimos y creamos contenidos, y en cómo nos relacionamos socialmente". Tremendamente sugestivo es que este enunciado no acabe en un punto (.) sino en dos (:), puesto que, a continuación, será detallado aquello que evidentemente significa. Y que nadie rebaje a lágrima o reproche la maestría de los copywriters[24] que luego de los dos puntos escriben: "trabajar, divertirse, comprar".

A esta luz cabe recordar lo que en 1967 Guy Debord reconoció al respecto de esta "unificación del espacio" como un "proceso a la vez extensivo e intensivo de banalización". Por si no se ha resuelto la adivinanza aún, y para sorpresa de nadie, los intereses que orquestan estos procesos desde siempre son los del mercado, los de la lógica del capital. Como señala el situacionista, para la consolidación de ese espacio abstracto que es el mercado, la producción y acumulación de mercancías debió "vencer todas las barreras legales y regionales", pero también —o, en consecuencia— debieron disolverse "las cualidades y la autonomía de los lugares" (2015: 143). En el prólogo a la edición del 2015 (Pre-Textos) de *La sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo con acierto conjuga en tiempo presente lo que Debord había diagnosticado del siglo XX:

[23] Cursivas propias

[24] Publicistas, creadores de "contenido", individuos cuya escritura está al servicio de específicas estrategias de marketing, y en consecuencia, cuya creatividad responde exclusivamente al imperativo de vender más.

> Hemos asistido a [un] ensanche[25] de proporciones inusitadas: la amplificación de las avenidas ha llegado esta vez a convertirlas en autopistas -de la información- cuyos límites se confunden con los confines de la Tierra, un espacio en el que nadie puede ya encontrar refugio ni levantar una barricada, que nadie -salvo las corporaciones transnacionales- puede hacerse la ilusión de "ocupar". (2015: 30)

En junio del 2005, treinta y ocho años después de la publicación de *La sociedad del espectáculo*, John Berger escribió "Diez comunicados relativos al lugar", y en el comunicado cuatro alude directamente al fragmento de Debord antes apuntado, que le resulta a Berger profético por haber identificado transformaciones en la ocupación y circulación en los espacios -entiéndase abstractos y concretos- que resultan índices muy distintivos de lo que acusa como un "caos global actual". Es, pues, la "clave" del caos la "deslocalización" que, como escribe Berger, entre otras cosas se caracteriza por relocalizar la producción en territorios donde la mano de obra es más barata y las regulaciones son las mínimas. Si lo anterior viene a ser una de las caras práctica y manifiesta del fenómeno, hay de base un anhelo neoliberal definitivo que Berger define como "el sueño demente del nuevo poder" encarnado en la figura del paraíso fiscal. El espejismo del mundo entero como "un solo mercado fluido" conlleva por necesidad estratégica el socavamiento del estatus y la confianza de todos los lugares fijos previos, de tal forma que el consumidor se convierte en alguien que esencialmente se siente perdido a menos que consuma (2018: 278). Como sugiere Marc Augé en su célebre *Los no-lugares* -texto que retomaremos posteriormente- el sujeto, "solo, pero semejante a los otros […] está con ellos (o con los poderes que lo gobiernan) en una relación contractual", cuya existencia

25 Pardo habla de "ensanche" porque justo antes, refiriéndose al fenómeno de inhabitabilidad de las ciudades modernas, ha puesto el ejemplo del proyecto implementado en Barcelona por Idelfons Cerdà, conocido como Eixample o Pla Cerdà. Sobre este asunto manifiesta Pardo que la amplitud de las avenidas se buscó, prioritariamente, para que nadie encontrase "la ocasión de atrincherarse" en las calles (cf. 30)

(la del contrato) "se le recuerda en cada caso" (2000:105). La desmaterialización de la que venimos hablando hace, por tanto, que el consumo (y las tecnologías que lo posibilitan y operan a su favor) sea el núcleo de *nuestra* relación contractual, lo que organiza nuestro entorno habitable por excelencia. El refugio de todos en la medida en que resulta ser el principal indicador contemporáneo de bienestar y la nueva garantía de seguridad, estabilidad, libertad y confort.

*

Asistimos desde hace décadas a la transformación del tiempo y del espacio. Si el espacio se totaliza encaminándose a su completa desfiguración y disolución (de límites y fronteras) en beneficio del espacio total, inocupable, fluido, abierto, infinito, para el intercambio (en letra chica: "comercial"), el tiempo se totaliza mediante la paulatina destrucción de sentido del pasado y (ahora también) del futuro, para, en su lugar, avanzar hacia la jerarquización y privilegio del tiempo presente —tiempo digital— como única temporalidad admisible. También de esta desfiguración del significado del presente dejó constancia Berger en los "Diez comunicados relativos al lugar" al registrar que el tiempo del presente se mantiene separado del pasado y del futuro, y que, en su interior, solo el presente tiene peso, porque los otros dos carecen de gravedad (2018: 280-281). El presente, entonces, se habría librado de las determinaciones de la experiencia vivida y su memoria, así como de las condiciones de la esperanza y el anhelo del porvenir, para transfigurarse en la concurrencia imperturbable de un *al mismo tiempo, todo el tiempo, todas las partes, en ningún lugar*. En el *ninguna parte* del tiempo digital, advierte Berger, donde no puede establecerse localización o ubicación alguna, se genera una conciencia del tiempo extraña, sin precedente: "es un tiempo que continúa por siempre, indiferente como el dinero, ininterrumpido durante días y noches, de una estación a otra, del nacimiento a la muerte" (2018: 281). De forma tal que pasado y futuro se vuelven términos carentes de interés cultural porque todo lo importante está ocurriendo siempre *aquí y ahora*.

Se excluye de la vida el hecho mismo de la temporalidad como condición del conocimiento porque lo anterior y lo que vendrá no tienen ya ninguna importancia, y es en esto que Berger distingue una cesura en la capacidad de significar porque "lo que sucede cuando se borra de la vida cotidiana todo rastro de lo eterno es que todas las palabras y el lenguaje entero se queda sin sentido" (2018: 281). Lo que es eterno lo es, antes que nada, porque, como el lenguaje, dura y porque dura, permanece. "Eterno" proviene del latín aeternus y según la definición del diccionario[26] este adjetivo sirve para hablar de aquello "que no tiene principio ni fin", "que se repite con excesiva frecuencia" o "que se prolonga muchísimo o excesivamente". En el uso coloquial, aunque se trata de una palabra muy habitual, tendremos que la mayoría de las veces lo eterno es depositario de connotaciones afines a lo sagrado, lo simbólico, lo conceptual, en definitiva, lo inmaterial. No obstante, para que el concepto de eternidad exista, irremediablemente, debe tener algún tipo de expresión en lo concreto del mundo porque solo será eterno aquello que tenga en esencia la capacidad de "atravesar" los tiempos (pasado, presente y futuro) y persistir como signo, como señal, como ruina, como rastro. Solo es ante la presencia o acontecimiento de un objeto o conjunto de objetos que resulta posible la impresión cotidiana de lo eterno, porque para que algo lleve el atributo de lo eterno primero tiene que haber aparecido en la experiencia de las cosas, tiene que certificar su existencia mediante alguna raigambre en lo concreto porque, como se ha dicho, esa persistencia en el tiempo es el indicador principal del atributo.

A lo que el proyecto del metaverso —y cualquier iniciativa afín sea cual sea el nombre que se le de— a simple vista invita es a la unificación de lo eterno en una sola condición de posibilidad que se expresa en los términos del capital y de la economía del libre mercado. El mercado, y sus diversas nuevas monedas de intercambio en pleno auge y caída a la vez (bitcoins, NFT's, criptomonedas, etc.), es lo

[26] De la Real Academia Española de la lengua: https://dle.rae.es/eterno

exclusivamente eterno en el hábitat que propone el metaverso. Todo lo que exceda estos límites y suponga una interrupción del flujo económico y sus políticas de gestión y control sobre los cuerpos (disolviendo la idea misma de cuerpo como primera tarea) comienza a ser deliberadamente erradicado de los parámetros deseables del nuevo mundo donde nada dura salvo el imperativo de vender y la necesidad imperecedera de comprar. Se incrementa así, cada vez más, lo que Frampton en *Teoría* describió como una "galopante tendencia de la producción y el consumo en masa a socavar no solo la durabilidad del mundo, sino también la posibilidad de establecer un lugar permanente dentro él" (2020: 99).

1.2. De las cosas que duran

Ante estos síntomas de desvanecimiento crónico de lo real, al menos por simple curiosidad cabría preguntarse qué se hace con todo lo que ya existe; con el mundo que nos rodea y las cosas viejas y nuevas que lo pueblan, que organizan su estructura y configuran su trama, que nos permiten agruparnos y hablar de comunidad por aquello que tenemos invariablemente en común (por ejemplo, espacios y lo que hay en los espacios) ¿Cómo pensamos, en pleno proceso de virtualización del mundo (disolución del tiempo y el espacio), todo aquello que *todavía dura*? ¿Qué *lugar* le damos? La durabilidad —condición excluyente de la eternidad, porque solo es eterno lo que dura— es una característica que en su uso frecuente se aplica a los objetos que produce la mano humana y entre los que los humanos estamos dados a vivir y organizarnos. Es cierto que gran parte de los objetos que creamos no están hechos para durar para siempre, sencillamente porque la mayoría de ellos está diseñada para un uso y el uso tarde o temprano desgasta las cosas. Sin embargo, el proceso de deterioro de muchos objetos, aunque inevitable es paulatino, se prolonga en el tiempo tanto como para no permitirnos calcular cuánto podría demorar en desparecer por completo. Lo que vendría a implicar que estamos absolutamente rodeados todo el tiempo de todo tipo de cosas en proceso de degradación lento o acelerado —cosas útiles, cosas que dejaron de serlo, y cosas que nunca lo fueron; cosas más recientes y otras que el tiempo ha desgastado. Así, como ya descubrió Borges, el entorno inmediato que nos rodea es una suerte de evidencia constante e inquietante de que las cosas nos sobreviven:

> El bastón, las monedas, el llavero,
> la dócil cerradura, las tardías
> notas que no leerán los pocos días
> que me quedan, los naipes y el tablero,
> un libro y en sus páginas la ajada
> violeta, monumento de una tarde

> sin duda inolvidable y ya olvidada,
> el rojo espejo occidental en que arde
> una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas,
> limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
> nos sirven como tácitos esclavos,
> ciegas y extrañamente sigilosas!
> Durarán más allá de nuestro olvido;
> no sabrán nunca que nos hemos ido.
> ("Las cosas", 1974:992)

Dicho en tales palabras, no parece tan absurda esa neurosis de sentirnos de pronto mortificados —en medio de una caminata, una clase, una conversación, un descanso en el banco de una plaza— al caer en la cuenta de que hay objetos realmente insignificantes, objetos feos, objetos que son inútiles por sí solos (como una tuerca o el recubrimiento de goma del manubrio de una bicicleta, el disco duro de una computadora, las toneladas de residuos plásticos, las ruinas de una vivienda a la orilla de una carretera rural, etc.) que van a permanecer en este mundo mucho más tiempo que nosotros, que nos sobreviven con independencia. A la durabilidad del mundo Hannah Arendt, en 1958, le dedicó, un capítulo de *La condición humana* donde se explica que es este carácter duradero el que da a las cosas del mundo su relativa independencia con respecto a los hombres que las producen (2009: 158). Esto que es enigmático y a la vez deprimente, nos muestra que en las relaciones los seres humanos, como actores y agentes de una cultura en el grado de "evolución" que sea, nos relacionamos históricamente de un modo peculiar con las cosas; tanto como para hacer de esta relación uno de los grandes temas filosóficos desde la Antigüedad hasta la filosofía contemporánea.

Como hemos visto, además de la naturaleza hay un solo tipo de entes que literalmente duran más que los seres vivos (es decir, que tienen más posibilidad de atravesar y persistir en los tiempos) en la medida en que no mueren y que su esperanza de vida está prevista como indefinida desde el momento de su creación. El mundo está conformado por productos —que aquí para simplificar venimos

llamando cosas— elaborados por la mano humana; estos mismos productos que deben su existencia a una acción humana —cosas que no nacen *ex nihilo*— acaban por condicionar, a su vez, la existencia no solo de quien los produjo, sino que, por su carácter duradero, acaban ejerciendo un condicionamiento de forma sostenida sobre la existencia humana. Los sujetos, escribió Arendt, son seres condicionados, ya que todas las cosas con las que entran en contacto se convierten de inmediato en una condición de su existencia; debido a que la existencia humana es pura existencia condicionada, sería imposible sin cosas, confirma la autora en *La condición humana*, y estas formarían un montón de artículos no relacionados, un no-mundo, si no fueran las condiciones de la existencia humana (2009: 22). "Contra la subjetividad de los hombres se levanta la objetividad del mundo hecho por el hombre", dice Arendt cuando presenta la idea importantísima de que en la interacción con las cosas —y los significados que les atribuimos—, las personas, "a pesar de su cambiante naturaleza", pueden reafirmar o reencontrar su identidad. La misma mesa, la misma silla con las que cada uno se encuentra cada mañana al despertar y cada vez que regresa a su casa, son cosas de mundo que "estabilizan la vida humana" (2009: 158).

Hay algunas cosas —una especie, digamos, de *proto-cosas*—, que funcionan como grandes estabilizadoras, y esto se debe a que permanecen en el tiempo —a pesar de su uso o a causa de que no están ideadas como objetos de uso. La permanencia las convierte en portadoras de una condición privilegiada en tanto que, como planteó Kant en la *Crítica de la razón* pura hablando de las analogías de la experiencia, "la existencia según diferentes partes de la serie temporal solo puede adquirir una magnitud a través de lo permanente. Esta magnitud recibe el nombre de duración" (1988: 216). Sin la garantía de la permanencia y de la "durabilidad" de algunas cosas "no sería posible el mundo" (Arendt: 2009, 107) puesto que "la realidad y confiabilidad del mundo humano" se sustentan en el hecho de que muchos de los objetos que nos rodean duran ciertamente más que la actividad que los ha producido. Y más radical todavía es la función

estabilizadora de aquellas cosas que potencialmente pueden ser más duraderas y más permanentes que las vidas mismas de quienes las crearon (2009: 108-109). Visto esto, no resulta ilógico asumir que a mayor durabilidad de la cosa en el mundo en mayor medida se halla la cosa puesta a disposición para la aventura semiológica, o en términos más llanos para ser (re)significada históricamente.

Dado que el valor es una de las modalidades de significación de las cosas, estamos en condiciones de aceptar que el "valor" no está en estricta dependencia del uso instrumental, sino que —insistimos, a mayor durabilidad del objeto, mayor fluctuación de su sentido histórico— la función efectiva a un fin concreto se carga a lo largo del tiempo de significaciones producto de otro tipo de apreciaciones y funciones que surgen de la proximidad, de la cercanía, pero, sobre todo, del constante estar presente del objeto para nosotros. Sin buscar adelantarnos demasiado a lo que será desarrollado en próximos capítulos, sí podemos apuntar que se trata de un valor bien diferente del de cambio o el de uso; hablamos de un valor afectivo y estético. Y la afectividad, como ha dicho Gianni Vattimo a propósito del pensamiento de Heidegger, es precisamente lo que cada uno de nosotros tiene de más propio, de más individual y de más cambiante (2002: 39). Como las valencias (valores, sentidos, significados) de las cosas son manifiestas a través del lenguaje, disponemos del mundo mediante los signos y en virtud de ellos somos en el mundo (2002: 32). Pero no hay que perder de vista, entonces, que el mundo y los objetos más o menos perennes no se nos presentan siempre a todos del mismo modo, al contrario, el mundo "se nos aparece siempre, originariamente, a la luz de cierta disposición emotiva: alegría, miedo, desinterés, tedio" (2002: 38).

Continuando con este tema del valor y la relación con el significado, tengamos en cuenta una idea indispensable de Arendt sobre la utilidad como valor. La utilidad establecida como significado, dijo la filósofa, genera la carencia de significación (2009: 173); lo que quiere decir que, aunque gran parte de los objetos que nos rodean

tienen *ipso facto* una utilidad, no es solamente esta disposición de las cosas para un provecho específico —lo que confiere valor— sino el significado particular que asume la cosa ante la subjetividad que la utiliza o la conserva en su entorno. Hasta hace no mucho tiempo atrás, las creaciones humanas para el uso —que no consumo— aspiraban a tener la máxima esperanza de vida posible, puesto que la duración funcionaba como sinónimo de destreza y calidad de la producción. Sin embargo, a medida que el capitalismo fue aproximándose cada vez más a su estadio actual —el del neoliberalismo tecnológico— las cosas cada vez más se fabrican para ser productos de mercado, diseñados para fallar. La obsolescencia programada que garantiza a las corporaciones y monopolios transnacionales seguir vendiendo eternamente, conduce a que los artefactos, tanto en la dimensión de la función, la utilidad y la eficiencia como en la dimensión estética, estén de antemano ideados para no durar, para ser reemplazados rápidamente por objetos más nuevos, más modernos, más bellos.

Retrospectivamente, la crítica de Marx al capitalismo de su época hacía hincapié en que el capitalismo reproduce los medios de producción a una velocidad inaudita, los revoluciona. Una de las características del capitalismo postindustrial del siglo XX tiene que ver, pues, con que lo que comenzó a ser hiperreproducido, además de los medios de producción, fueron los productos mismos. El acontecimiento resulta en una multiplicación de cosas que conduce a una suerte de "hiperinflación". En consecuencia, bajo esas condiciones establecidas en la última etapa de la modernidad, es la conservación, y no la destrucción, lo indeseable, lo que significa ruina, porque mientras mayor es la duración de los objetos conservados, mayor es el impedimento para el proceso de renovación cuyo aumento de velocidad es la única constancia que deja dondequiera que se apodera (Arendt, 2009: 281-282).

Aunque todo lo anterior sigue siendo cierto y todavía sirve para reconocer y comprender algunos rasgos del presente, el siglo XXI, como hemos explicado antes, trae aparejadas transformaciones

inauditas y de gran envergadura que vienen captando la atención de la filosofía contemporánea cuyas reflexiones se orientan, en líneas muy generales, hacia la revitalización de la crítica del capitalismo global[27], donde la tecnología resulta central en cuanto está al servicio de la hiperproductividad, el hiperconsumo y la monetarización de lo intangible (como la información o data, la influencia, el tiempo, lo que "gusta" y lo que no, por dar algunos ejemplos), y en cuanto regula la interacción social, la agenda política, el mercado de valores y las industrias culturales. Uno de los nombres más sonados dentro de la escena del ensayo filosófico actual es el del surcoreano Byung-Chul Han a quien se considera una suerte de "*rock star* de la filosofía" por la prolífica producción escrita y la masiva recepción que lo ha convertido en un superventas. En el 2021, poco después de que el mundo comenzara a recuperarse de la pandemia de COVID-19, Han publicó *No-cosas*. Independientemente de nuestra opinión respecto de la rigurosidad filosófica del trabajo de Han, capta nuestra atención la fórmula que establece para diagnosticar las condiciones del presente, puesto que verifica una inversión muy sugerente en los términos tradicionales del capitalismo.

Bien al principio, en el prólogo del libro, se explica que la sociedad globalizada del presente en que vivimos es una sociedad de la información, lo que significa que el mundo está pasando de una era de las cosas a una era que llama de las "no-cosas". La información es para el filósofo el antagonista de la cosa, su contario, su negativo: "la información, es decir, las no-cosas, se coloca delante de las cosas y las hace palidecer" (2021: 4). Este concepto, de no-cosa, se evoca aquí para reafirmar que hay algún tipo de transformación —cada vez más evidente— está ocurriendo entre los sujetos y los objetos, entre los seres y las cosas. Así expuesto con liviandad podría lo anterior

[27] Como Martí Perán, Marina Garcés, Franco "Bifo" Berardi, Eric Sadin, Paul B. Preciado, entre muchísimos otros. Aparte de los discursos críticos en sí, una cuestión interesante es que estos discursos se han vuelto, podríamos decir, más accesibles; los filósofos no escriben ya solamente para filósofos, sino que aspiran a un lector más "común". Este fenómeno se traduce en un registro textual más próximo a la divulgación.

no resultar demasiado preocupante, puesto que si, en el marco de una crítica al capitalismo, se afirma que hay algo en la jerarquización de las cosas que nos rodean que está cambiando en beneficio de una jerarquía bien distinta que tiene que ver con lo no tangible, podría pensarse que estamos ante una desaceleración, incluso esperanzadora, del consumismo y la instrumentalización destructiva de la naturaleza a la que conduce. Sin embargo, no parece ser este último el escenario que tenemos delante, sino que hoy las cosas, dice Han, desaparecen continuamente sin que nos demos cuenta, aunque la "inflación" de cosas nos engaña haciéndonos creer lo contrario. Es, sin ir más lejos, nuestro frenesí de comunicación e información lo que hace que desaparezcan (2021: 3). La información no es estable; no tiene la "firmeza" de las cosas, tampoco tiene la materialidad, la corporeidad, la fisicidad del ser. La información es contingente. Según el diagnóstico de Han en esta nueva era, indistinguible aún en su fisonomía, nos hemos obsesionado no ya con objetos sino con información y los datos: "nos intoxicamos literalmente con la comunicación" (2021: 5-6).

Recordemos que, en el pensamiento de Heidegger la cosa tiene una importancia fundamental dado que encarna la facticidad de la existencia humana. La cosa es para Heidegger la cifra del orden terreno. En armonía con esta idea también sostuvo Arendt que en el ámbito de lo humano el mundo real depende para su realidad (es decir, para ser tenido, experimentado y transmitido como real) en primer lugar, de la existencia de otros que "han visto, oído y que recordarán", o sea de la co-presencia en un espacio (metafórico o concreto) común; en segundo lugar, la realidad del mundo depende de "la transformación de lo intangible en la tangibilidad de las cosas" (2009: 108-109). Pero, si este orden terreno (de lo explícitamente tangible) que aseguraba la realidad de lo real se va viendo cada vez más violentado en sus cimientos por el orden digital, se infiere que esta nueva estructura reguladora afecta sin cuidado a la realidad misma —a lo que históricamente hemos entendido como realidad— penetrando en las tradicionales oposiciones (realidad/fantasía,

cultura/naturaleza, *logos/pathos*, tangible/intangible, inteligible/sensible, cuerpo/alma, etc.), no para "deconstruir" el binarismo logocéntrico, sino para situar las oposiciones equiparadas en un único *lugar común* que es el del mercado y su régimen del libre comercio donde solo unos pocos se enriquecen a costa de que muchos se vuelvan cada día más pobres.

Más arriba se dijo que dentro los objetos que constituyen el mundo material hay algunos, una minoría, que no fueron creados para desempeñar ninguna función concreta. Si hacemos un esfuerzo rápido, ahora mismo, por traer a la mente un buen ejemplo de esto, es posible que se los primeros que se nos presenten sean esos objetos que llamamos "ornamentales", que están alrededor nuestro —en casa o en cualquier otro sitio— sin ningún otro propósito más que decorar, deleitarnos, producirnos un placer visual o táctil, por ejemplo. Cosas, podríamos resumir, bonitas; cosas que hemos puesto ahí simplemente porque nos gustan. Evidentemente, lo que viene a ponerse sobre la mesa una vez más, es el tema de la estética. Y con la estética viene también la cuestión central: las obras de arte como un tipo muy específico y excepcional de construcción material. En La crítica del juicio, Kant explica que el sentimiento de lo estético se corresponde con un placer desinteresado; una satisfacción desinteresada que solo es posible precisamente porque no intermedia un propósito de utilidad (1992: 127). Esta idea desarrollada en 1790 transformó el porvenir del campo artístico provocando la "autonomización" del arte, es decir su separación definitiva —iniciada, en el siglo XVI— de la ciencia y de los oficios. El mecanismo por el cual juzgamos, por tanto, a los productos artísticos es el mismo que disponemos para saborear un plato de comida: tiene que ver con el gusto. En consecuencia, el deleite estético resulta de un placer sensorial que el sujeto experimenta y que, ajeno a toda finalidad práctica, es, en principio completamente subjetivo. Sin embargo, Kant dirá que hay en cierto punto una objetividad, o un *sensus communis* que hace que los juicios estéticos (puros) tengan un alcance universal —al que el arte, a su vez, debe aspirar. Que la complacencia ante la belleza

debe ser así para todo el mundo. Que no puede ser una mera opinión, sino una reacción unánime del estado de ánimo de muchos sujetos (1992: 204-205). Sujetos de *buen gusto*.[28]

A las obras de arte, Arendt —recuperando la concepción kantiana— las considera parte de un conjunto especial dentro del de las cosas del mundo que confieren estabilidad (oikia) a la condición humana. Los objetos artísticos son distintos de la generalidad de las cosas de uso ordinario precisamente porque lo que los define y los sitúa dentro de un mismo conjunto —a pesar de sus diferencias— es que "carecen estrictamente de utilidad alguna" (2009: 184). Las obras de arte en su calidad de cosa, dice Arendt, tienen un lugar diferente dentro del mundo porque el sentido de su creación se aleja todo lo posible de "las exigencias y necesidades de la vida cotidiana" (2009: 184)[29]. En cuanto a la permanencia y durabilidad que, como se ha explicado, otorga a lo tangible su carácter mundano, las obras de arte tienen un carácter más elevado: se caracterizan por ser las más duraderas de todas puesto que culturalmente —de diferentes maneras— se ha hecho lo posible, o al menos un relativo esfuerzo, por conservar estos objetos que consideramos artísticos. Objetos que han sabido permanecer separados del resto por ser más únicos, más comunicativos, más reveladores, más serios, más bellos, más morales, más especiales, más excéntricos, más antiguos, más geniales casi siempre con independencia de los estados y sus gobiernos. Esta permanencia está estrictamente vinculada a la raíz kantiana de la concepción de la obra de arte, porque si duran más no es solo por la voluntad social de conservarlas sino porque en su génesis no fueron previstas ni para el uso ni para el consumo y por

[28] Esta categoría de índole moral (buen gusto) es adjudicada posteriormente al carácter burgués de la teoría de Kant —y compañía— sobre el arte.

[29] Esta concepción del estatuto de las obras de arte dentro del conjunto de las cosas que propone Arendt deriva evidentemente de la concepción kantiana que define al arte no tener ninguna finalidad instrumental, más que se un fin en sí mismo. Sin embargo, tengamos presente que es contra esta concepción del arte que las primeras vanguardias o vanguardias históricas pueden ser entendidas dentro de un encuadre común, porque a finales del XIX y principios del XX la realidad social, política y económica del territorio europeo que hasta mediados del siglo anterior había sido

tanto están exentas de sus "corrosivos efectos" que, a la larga, lo "único que hacen es destruirlas" (Arendt, 2009: 185). Esto concede a las obras de arte un tipo singular de "inmortalidad":

> En ningún otro sitio aparece con tanta pureza y claridad el carácter duradero del mundo de las cosas, en ningún otro sitio, por lo tanto, se revela este mundo de cosas de modo tan espectacular como el hogar no mortal para los seres mortales. Es como si la estabilidad mundana se hubiera hecho transparente en la permanencia del arte, de manera que una premonición de inmortalidad, no la inmortalidad del alma o de la vida, sino de algo inmortal realizado por manos mortales, ha pasado a ser tangiblemente presente para brillar y ser visto, para resonar y ser oído, para hablar y ser leído. La fuente inmediata de la obra de arte es la capacidad humana para pensar. (Arendt, 2009: 185)

Quedémonos con esa última frase. Y pensemos, un momento, en las consecuencias de extirpar lo humano de lo que es esencialmente producto de una actividad humana —de unas *manos mortales*. Calculemos el peligro de ceder también la potestad del territorio de la creación imaginativa al aparato tecnocrático neoliberal. Preguntémonos por las maneras de resistencia.

---

el centro artístico occidental (Italia, Francia, Alemania e Inglaterra principalmente) se muestra hostil y desesperanzadora, poniendo en evidencia para muchos artistas la distancia extrema que se había abierto entre el arte y la vida (praxis vital dirá P. Bürger). Esta brecha ocurre fundamentalmente gracias al ideal ilustrado del arte autónomo que, en lugar de conducir a la "democratización" que defendía, supuso un alejamiento —o "falta de compromiso"— del arte y sociedad. Fue, por ende, urgente para los vanguardistas la crítica del estatus burgués del sistema artístico para devolver al arte su función social.

1.3. De las cosas queridas

Al emprender el estudio de lo que llamó la "sobremodernidad"[30] en el 1992, Marc Augé desarrolla algunas ideas que están en íntima conexión con lo que venimos exponiendo y a las que vale la pena atender. En *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato* Augé —dentro del marco de una "antropología de lo cercano"— reconoce que es la superabundancia de acontecimientos el síntoma más general de la sobremodernidad, resultado de la aceleración de la historia, que podría resumirse en la figura del exceso. Exceso que se vería "intensamente" expresado en la "necesidad cotidiana" de dar sentido a los acontecimientos del mundo. En principio, una necesidad generalizada de dar sentido al mundo no suena en absoluto problemática, pero lo es, como identifica Augé, puesto que el combo *tecnología + globalización* conduce a que las mayores industrias fabricadoras de sentido sean las corporaciones del capital y monopolios de la comunicación. Inmensos productores, además, de imágenes.

La información no es ya —a finales del XX cuando escribe Augé— solo palabra, sino que se ha vuelto imagen. El inconveniente de la imagen como vehículo de información es, en primer lugar y a simple vista, que da pie a un horizonte mucho más "fijo" de especulaciones, pero no por fijo resulta ser preciso; el segundo —causa de lo anterior— es que la imagen *parece* tener una relación más directa con la realidad (en tanto la reproduce tal cual es, como si de congelar un instante se tratase). Estéticamente hablando, el régimen de representación estaría puesto al servicio de la invisibilidad (es decir de una conciencia del recorte y la selección deliberadamente ausente; estrategia inherente al relato de la historiografía moderna), por lo que una captura de la realidad parece —y solo parece— ser más fiel a lo capturado que las palabras que alguien dice o escribe sobre la realidad si de información "objetiva" se trata. Sin embargo,

[30] Entendida como "el anverso de una pieza de la cual la posmodernidad sólo[sic] nos "presenta el reverso: el positivo de un negativo" (Augé, 2000: 36).

hoy ninguna duda cabe de que es un equívoco de consecuencias peligrosas abrazar la imagen con inocencia porque las imágenes son también un recorte selectivo y en ocasiones —la mayoría— tendencioso:

> Imágenes de todas clases, recogidas por los satélites y captadas por las antenas erigidas sobre los techos del más recóndito de los pueblos, pueden darnos una visión instantánea y a veces simultánea de un acontecimiento que está produciéndose en el otro extremo del planeta. Presentimos seguramente los efectos perversos o las distorsiones posibles de una información con imágenes así seleccionadas: no solamente puede ser, como se ha dicho, manipulada, sino que la imagen (que no es más que una entre millares de otras posibles) ejerce una influencia y posee un poder que excede en mucho la información objetiva de que es portadora. Por otra parte, es necesario comprobar que se mezclan cotidianamente en las pantallas del planeta las imágenes de la información, las de la publicidad y las de la ficción, cuyo tratamiento y finalidad no son idénticos, por lo menos en principio, pero que componen bajo nuestros ojos un universo relativamente homogéneo en su diversidad. (Augé, 2000: 38)

La acusada superabundancia de información es, por lo visto, también una superabundancia de imágenes puesto que la información y lo comunicable circula por la vía de las imágenes, y, es más, encuentra en ellas la manera más simple y directa de darse a la luz. Como reconoce el autor de *No-cosas*, la realidad se ha convertido en una fuente de estímulos, de sorpresas. Somos cazadores de información que, porque la digitalización desnaturaliza, desmaterializa y descorporeiza el mundo, nos hemos vuelto ciegos para las cosas silenciosas, discretas, habituales, las comunes. Hemos perdido incluso la capacidad de guardar recuerdos en nuestra memoria porque los recuerdos también se han transformado en enormes cantidades de datos (Han, 2021: 4). La memoria es en el presente una facultad prescindible que supuestamente ya nadie desea cultivar porque existen dispositivos y tecnologías digitales que la reemplazan fácilmente, y donde, además, los recuerdos no se ven

afectados por las tergiversaciones potenciales que implementa cualquier subjetividad pensando el tiempo vivido, sino que cuentan con el registro mucho más puntual de la captura y recorte del tiempo, de la imagen y su presencia inextinguible en la nube.

Más de dos mil años atrás, Platón se lamentaba en el Fedro de la invención de la escritura por el peligro que podría representar para la memoria. Si las personas podían ir a buscar el conocimiento afuera en los libros en vez de acudir a los conocimientos propios, temía que la sabiduría pasara a ser algo exterior al sujeto, algo que hasta podría aparentarse:

> Porque es olvido lo que [las letras] producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde ellos mismos y por sí mismos. […] Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tiene muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad (Fedro, 1975: 274e-275b).

Sin embargo, las cosas no fueron tan mal para las letras y los libros y nadie pondría hoy en duda que son —o han sido hasta el siglo pasado— el mayor reservorio de conocimiento humano, incluso aunque la facultad de memorizar se haya visto inevitablemente mermada los siglos que siguieron a Platón, asunto que no podemos comprobar. La situación sobre la que llamamos la atención es bien distinta. Sin ánimos de catastrofismo —sino por imperativo crítico— hemos de admitir que lo que está en juego en nuestra contemporaneidad es más que la memoria, o el lugar donde *se guarda* la sabiduría. La contemporaneidad externaliza —terceriza— la experiencia. El intercambio y el registro se da en la dimensión de lo experiencial. No se trata ya de desconfiar como Platón del almacenamiento y circulación del saber; en cambio es la captura y la transmisión de la

experiencia física, de lo sensible, de lo afectivo lo que nos preocupa. Desconfiamos de los intereses que orquestan y alimentan el mantra actual del primero *registro, comparto, me reconocen* —o no—, *me aprueban* —o no—, *luego siento, luego estoy, luego soy.*

De tal forma, "los vínculos con cosas o lugares" "están siendo reemplazados" por el acceso temporal a redes y plataformas" lo que deriva en una "necesidad permanente de estar en movimiento" que dificulta sino imposibilita la producción de relaciones estables con aquello diferente a nosotros, sean cosas, lugares, o seres (Han, 2021: 14). De modo que, como apunta Martí Peran, "las situaciones se multiplican y se acumulan y, sin embargo, la experiencia ya no nos sujeta". Para el sujeto de hoy, precario, desanclado y permanentemente inquieto, "no hay donde durar; no hay lugar donde pueda detener la vida cuando esta ha sido puesta por entero a trabajar" (2016: 23-24). Resulta que hoy no queremos atarnos a las cosas ni a las personas; los vínculos son inoportunos porque restan posibilidades a la experiencia (Han: 2021,13).

Walter Benjamin fue consciente de que hay ciertos saberes sobre la vida que ya se nos insinúan en edad temprana, en la infancia, pero que nos resultan inaccesibles en ese momento puesto que el niño simplemente acumula y registra estos primeros contactos con el

1.3.1. Experiencia en tiempos de algortimo: un paréntesis para Benjamin

mundo sin un criterio más que la exploración de un entorno que aún no comprende y en el que la mayoría de los objetos, sucesos y palabras hacen su aparición por primera vez "cuando lo habitual no [es] aún habitual" (Szondi, 1986: 135). De aquí la importancia de la conservación de estos detalles (indicios) y su contrapunto en el orden de lo concreto —los objetos del recuerdo, de las cosas silenciosas, discretas, habituales y comunes—, para promover un acceso a ellos posterior. La posesión de lo antiguo, propia del coleccionista o de quien guarda un conjunto de cosas estimadas en un armario, no surge por el hecho de conservarlo intacto sino para comprenderlo y renovarlo en cada nuevo acercamiento. Porque la posesión para Benjamin va más allá de la suscripción de objetos específicos y especiales en una materialidad controlada, limitada, sistematizada (que es una colección), al espacio que ocupa y a la propiedad de alguien, para posicionarse en un nivel más trascendental de la posesión: el tiempo. Confía Benjamin en el tiempo como unidad a partir de la idea de un ritmo cíclico que atraviesa pasado, presente y futuro continuamente. Poseer para renovar implica no olvidar, o mejor dicho rescatar todo aquello que ha tenido un valor que se presintió en un momento dado fundamental para la vida (tanto de un individuo como de una comunidad) y que está inscripto en una temporalidad de la que no puede desprenderse porque es justamente en la dimensión cualitativa del tiempo donde se encuentra una de las claves para la experiencia histórica.

El pasado es un lugar al que volvemos cada vez que tropezamos con un *souvenir*, una prueba de su existencia. Un objeto huella, una partícula que condensa —como fractal— la esencia del sitio. Evidencia del tránsito. Porque entre el pasado y el presente media un tránsito, un despliegue que eventualmente puede ser provisto de significado.

Volver al origen para pensar el porvenir significa revisar lo que

la memoria guarda y darle un sentido existencial que supone la transformación del sentido a-histórico de los acontecimientos para ser reevaluados por el sujeto en su historicidad. Así, el paso del tiempo transforma el objeto y el saber sobre el objeto. El individuo (como las colectividades) es siempre víctima del tiempo y, por lo tanto, de sus propias experiencias hechas a lo largo de su cronología existencial y que en su conjunto son constitutivas y determinantes, tanto del conocimiento sobre el pasado como del futuro, pero que a la vez pueden variar, complejizarse o empobrecerse en el mismo suceder. Sobre esto afirma Benjamin: "de hecho la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria" (2008: 125). Demostración pragmática de lo anterior es *Infancia en Berlín* hacia 1900[31], colección de imágenes, reminiscencias del recuerdo de la infancia que son retratos de Berlín, así como de ciertos espacios domésticos que fueron importantes para el niño Benjamin pero que lo son también para el adulto que rememora porque aún debe buscar en ellos alguna clave sobre el porvenir retornando siempre a esta concepción cíclica del tiempo. De la evocación de los espacios de la ciudad brota un contexto, es decir, una temporalidad inmanente en la que se inscriben personas, objetos, sensaciones, que están a su vez determinados por la temporalidad que los sitúa en relación con una tradición cultural y social producto de la evolución histórica.

Las cosas que duran conservadas en un cajón de armario o en nuestra memoria nos permitirían ingresar en la experiencia del tiempo y de re-habitar el espacio de la memoria, imperturbable y mágico para el niño, ávido de una interpretación posible para el adulto que solo así, desde la distancia que el tiempo ha impuesto entre ambos, puede

[31] Los recuerdos de la niñez en Infancia en Berlín hacia 1900 fueron escritos alrededor de 1930 y publicados de manera aislada en periódicos bajo seudónimo. No fue hasta 1950, diez años luego de la muerte de Benjamin en Portbou, que el conjunto fue reconstituido y publicado.

descifrar "las memorias que el niño preservó" (Szondi, 1986: 135) hasta ese momento en que lo olvidado se abre en el presente desde el pasado para ser proyectado al futuro comprobando una vez más la idea del tiempo cíclico. Así, lo registrado y aprendido por el niño se proyecta en el futuro cuando el adulto consigue ser capaz, gracias a su conocimiento previo de investir de sentido a las señales de la lejanía, que no por estar inscriptas en un tiempo pasado se tornan nulas o incapaces de emitir significado. Por el contrario, cada nueva experiencia, cada nuevo saber único sobre la vida, va a obligar al sujeto a retornar una y otra vez a aquellas señales —encarnadas casi siempre en cosas— para dejarlas hablar, porque para Benjamin su importancia no radica en lo que dicen sobre el pasado sino en la verdad que de ellas emerge sobre el futuro. Desde esta perspectiva, la vida deja de ser una sucesión de instantes presentes y siempre separados de un pasado que ya fue y de un futuro por llegar. La obsesión por los detalles propia del coleccionista que Benjamin era aparece para constatar una vez más que en los objetos de la memoria, por insignificantes que sean (y conviene recordar ahora que quien los despliega en *Infancia en Berlín* pretende ser el niño que los ha atesorado en su recuerdo), vive toda posibilidad de comprender la historia y de acceder al futuro no ya por la inercia de avanzar, sino desde una voluntad de existir oyendo los ecos de la historia. Solo recuperando aquello que ha sido dejado atrás por ser menor, por ser inútil, por ser débil —lugares abandonados, copas de árboles junto a los muros, callejones sin salida, jardines donde jamás persona alguna se detiene— podrá interrumpirse el continuum histórico catastrófico sostenido por el ideal del progreso.

Como si sospechase que en ciertos episodios se esconde una verdad fundamental, el niño registra lo que de la situación ya comprende o conoce (lo habitual) que es la materialidad del entorno como una manera de asegurarse el regreso. El espacio y sus objetos —la habitación, la cama— funcionan como disparadores de acceso al recuerdo. La perspectiva adulta se muestra esperanzada frente a las verdades que pueden emerger del pasado y pone su atención

en ese instante de apertura en que los objetos del pasado, en tanto portadores y emisores de significado, le susurran al adulto una verdad de construcción dialéctica y que contiene en sí algo del saber único respecto de la vida: la experiencia.

Sería oportuno recordar que el concepto de experiencia que Benjamin[32] establece se construye como un saber al que se accede no sin otro saber previo —del que las cosas registradas son un factor determinante. El auténtico conocimiento no es, pues, acumulación de saberes sobre un objeto, sino un proceso de aproximación a la realidad desde unas expectativas previas que funcionan como orientación, como brújula, durante el movimiento dialéctico que implica toda experiencia. Si hemos traído esta última noción benjaminiana a la discusión es porque en el diagnóstico que, más de medio siglo después, ofrece Byung Chul Han de la contemporaneidad se verifica que la noción de experiencia sufre transformaciones de sentido que es importante revisar. Para Han la economía de la experiencia está sustituyendo a la economía de la cosa, porque la experiencia ha pasado a convertirse en la experiencia de la información; es decir que tiene que ver únicamente con el dato consumible. Hoy queremos "*experimentar* más que *poseer*, *ser* más que *tener*". Que lo único que hoy se experimente sea la información quiere decir que no hay ninguna experiencia posible más que el consumo (2021: 13, 14) de lo intangible.

La raíz de lo que Benjamin ya identificaba como la pérdida de la experiencia reside en una imposibilidad de transmitir —que en ese entonces estaba vinculada al inconmensurable horror de la II

[32] La noción de experiencia es una preocupación constante en el pensamiento de Walter Benjamin. Véanse: "Experiencia" (1994) en *La metafísica de la juventud*, Barcelona: Altaya; "Sobre el programa de la filosofía venidera" (1991), en *Iluminaciones 4: para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus; "Experiencia y pobreza" (1973) en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus; *El Narrador* (2008), Santiago de Chile, Metales pesados; "Sobre algunos motivos en Baudelaire" (2008) en *Obras, Libro I* , *vol. II*; Madrid: Abada.

Guerra Mundial y hoy se vincula sobre todo con la hiperglobalidad consecuencia de las políticas de digitalización del mundo— a causa de la "desproporción en la capacidad de captar y expresar". Es decir que ante un exceso de acontecimientos "abundantes e impresionantes" la asimilación se torna imposible para los individuos y conduce a la instauración de "un mundo fragmentado que evoluciona rápidamente pleno de estímulos y señales que más que comunicar absorben" (Amengual, 2008: 39, 40, 41). La experiencia, dictaminó Benjamin, estaba siendo reemplazada por la vivencia —el shock en sentido baudelaireano ocasionado por lo estéril, lo momentáneo y lo pasivo y que, dada su inmediatez, velocidad y fragmentariedad, esquiva cualquier posibilidad de interiorización e interpretación consciente por parte del sujeto.

*

El cambio de paradigma actual tiene su efecto secundario: "de forma indolora, casi sin corazón, nos separamos de las cosas que antes eran cosas queridas" (Han, 2021: 13). Desde siempre, desde las épocas anteriores al relato de la historia misma, a cualquier forma de civilización, las personas hemos sostenido un tipo de vínculo más o menos específico con aquello inanimado que nos rodea. Porque la lanza era una herramienta indispensable para la defensa y para conseguir el alimento, la lanza fue para el hombre primitivo un objeto valioso, indispensable, una condición cotidiana para desplegar la vida, y cuya ausencia repentina habría podido desencadenar el desamparo, la indefensión, la angustia y el temor en quien proyectó una necesidad íntima y vital sobre ese vínculo de posesión. Entre todos los objetos que como consumidores del cambio de milenio hemos ido acumulando, utilizando, reemplazando, desechando, hay algunos que han recibido el privilegiado lugar de objeto querido. Estas cosas, receptáculos de nuestra afectividad son, cada vez más, reemplazadas por los dispositivos electrónicos que operan como la llave de acceso al universo virtual y es dentro de la lógica de este universo —en el que lo que se intercambia es inmaterial e intangible— donde intenta

encontrarse la afectividad (en general, sin resultados satisfactorios dicen las encuestas).

Hoy pensamos que somos libres porque estamos constantemente eligiendo lo que nos gusta entre un universo de ofertas infinitas, pero luego somos incapaces de querer eso que hemos elegido; querer en un sentido afectivo, claro, y no en el sentido del querer poseer estéril. Es precisamente aquí donde cortocircuitan las convenciones. Porque lo contrario al consumismo no es, de ninguna manera, la disolución de todo vínculo con aquello material. Rechazar el sistema neoliberal no puede significar ingresar en su lógica en puntas de pie. La crítica de la cultura contemporánea exige revisar hacia dónde se ha desplazado el imperativo de nuestra era. Aunque la sociedad de consumo sigue siendo la sociedad de consumo, un aspecto profundo, insistimos, está cambiando en la concepción misma de lo que históricamente hemos entendido como lo *producible* y lo consumible en los términos de una economía de mercado: hoy consumimos información y producimos nuestra identidad; "nos escenificamos a nosotros mismos" dice Han, nos "auto-producimos" dice Perán.

Esta mutación en lo que tradicionalmente era tenido por producto u objeto de intercambio afecta directamente la conducta sobre y dentro del mundo —en tanto hábitat—, porque, de igual manera, lo que nos rodea pasa a ser prescindible, intrascendente y todo lo que importa está en ese *otro* lugar virtual cuyas fronteras son cada vez más indistinguibles. Lo que conduce, en definitiva, a la virtualización del límite mismo, que no es donde algo termina dijo Heidegger, sino precisamente donde comienza su esencia. Si algo no tiene límite real, corpóreo, físico, material, ¿dónde empieza y dónde termina su esencia?

TERCERA PARTE

1. UN LENGUAJE COMÚN: DE LITERATURA Y ARQUITECTURA

> Levantar la empalizada, llenar y construir "el espacio de los intervalos" es el impulso del arquitecto; es igualmente su ilusión pues, sin saberlo, trabaja en la congelación política de los lugares y solo le queda, cuando se da cuenta de la obra hecha, huir lejos de las cárceles de la ley. El relato, al contrario, privilegia, mediante sus historias de interacción, una "lógica de la ambigüedad". "Convierte" la frontera en travesía, y el río en puente. Relata en efecto inversiones y desplazamientos: la puerta que cierra es precisamente la que uno abre; el río permite el paso; el árbol marca los pasos de una avanzada; la empalizada, un conjunto de intersticios por donde se cuelan las miradas.
>
> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*

Uno de los objetivos de esta investigación, se dijo al principio, es demostrar que existen ciertas convergencias entre la creación literaria y la creación arquitectónica. Cuyo análisis implica por lo menos aceptar —sin prejuicios por ahora— que habitar una casa y leer un texto pueden ser prácticas similares desde una perspectiva teórica que sepa manejar con habilidad el cruce interartístico. Nuestro discurso ha querido avanzar, de algún modo, reduciendo la escala desde lo más amplio a lo más específico y llegados a esta Tercera parte nos aproximamos a la articulación teórico-crítica de las dos disciplinas artísticas puntuales. Que si bien muestran diferencias (de materiales, métodos, objetivos, formas de producción, "uso" y recepción, etc.), tienen en común lo suficiente como constituir un pensamiento comparatístico capaz de poner en

evidencia la "conexión de esas 'simples prácticas'[33] con los modos del discurso, de las formas de vida, de las ideas del pensamiento, y de las representaciones de la comunidad" (Rancière, 2014: 20). Es por las vías más específicas de estas dos prácticas —la arquitectura y la literatura— que nos disponemos ahora a acercarnos al pathos de nuestra contemporaneidad.

Las palabras —la concatenación de palabras dentro de un texto literario— tienen la capacidad de construir una tridimensionalidad asimilable a la volumetría de la arquitectura en el plano de lo concreto. Pero no es condición atribuible a cualquier textualidad ese potencial. La escritura que se vuelve volumen es aquella que consigue una suerte de integración parcial en lo simbólico del dualismo imaginario con el unarismo real[34]. Lo simbólico entonces —que es lo convencional-histórico— asume la posición transicional entre "lo real" y "lo imaginario". La textualidad volumétrica, vista así, es de tipo constructivo, y algunos de los artificios integradores que la crean son semejantes a los del espacio arquitectónico. Esto se debe a que el espacio arquitectónico es en gran medida el resultado de la relación de las formas, y en cuanto tal, como veremos más adelante, es la condición del establecimiento —y posibilidad— de un lugar.

Es evidente, no obstante, que el cruce de dos prácticas artísticas como la literatura y la arquitectura —cuyos procesos de creación difieren en más aspectos de los que tienen en común— muestra el

[33] Entendemos a las prácticas artísticas como "maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad." (Rancière, 2014: 20)

[34] Sobre la tríada R-S-I (Real, Simbólico, Imaginario), que fue presentada por J. Lacan en el 1953 ante la Société Française de Psychanalyse, Jorge Belinsky explica lo siguiente: "Lo real pertenece al orden de lo único, de lo singular: en él cada cosa es lo que es; lo real corresponde, al mismo tiempo, al horror de la carne desnuda y la perfección del espíritu liberado de sus ataduras carnales. En este universo, donde nada falta porque todo es, lo imaginario desliza el bisturí de lo dual, de ese proceso de desdoblamiento en virtud del cual cada uno se capta como totalidad en la imagen del semejante sobre el que proyecta su propia dispersión […] lo que supone una tensión siempre creciente. Lo simbólico resuelve esa tensión introduciendo un tercer término que en todo vínculo opera por ausencia, a la manera de un equivalente general." (2007: 26-27)

inconveniente metodológico del continuo desfase de los niveles de relación, pues resulta inevitable de ahora en más para la inteligibilidad de nuestra propuesta homologar ciertos aspectos de las disciplinas. Sin embargo, no parece ser una exigencia feliz forzar equivalencias unívocas porque, en cualquier caso, la aspiración sería demasiado ambiciosa, y sus alcances posiblemente muy poco interesantes. Sin duda es muy viable pensar que el fonema, la unidad mínima diferencial fonológica, halle correspondencia con, por ejemplo, la línea o el plano como unidades mínimas de la creación en arquitectura. Sucede que cuando hablamos de desfase de niveles, hablamos de un desfase constante porque la mediación (el proceso de diseño por el cual se materializa una "idea", primero en proyecto, finalmente en obra) en la arquitectura incluye una cantidad tan vasta y variada de prácticas, materiales y técnicas (por los que la forma evoluciona en el trascurso del proceso) que pondría en evidencia la provisionalidad de cualquier identidad postulada entre las partes. Es por esto y por, insistimos, el rigor teórico que buscamos, que el presente capítulo tiene una impronta especulativa y, necesariamente, abstracta.

1.1. El problema de pensar con palabras usadas

Dice Bajtin en "El problema de los géneros discursivos" que la expresividad de la palabra no viene con la definición del diccionario; ni se presenta como propiedad de la palabra, ni deriva inmediatamente de los significados de las palabras (1999: 279). El diccionario, al ofrecer nada más que significados neutros, es solo aquello que garantiza la "intercomprensión" de las palabras para todos los hablantes de una lengua, y la posibilidad de encontrarle equivalente en otras. La expresividad de la palabra no pertenece a la palabra misma, sino que nace del contacto de la palabra con "la situación real, que se realiza en un enunciado individual" (1999: 278). Este viene a ser el punto de partida para el desarrollo de la teoría del dialogismo que Bajtin formula para demostrar que todos los enunciados son un "eslabón en la cadena discursiva", que todo discurso carga con "ecos" y "reflejos" de otros discursos, de "matices *dialógicos*", que todo enunciado tiene que entenderse como respuesta a enunciados anteriores a los que refuta, confirma, completa o toma en cuenta de alguna manera (1999: 281).

A la palabra "ajena", en la que tanto hincapié hace Bajtin, la hemos sustituido en el título por "usada" y esto tiene dos explicaciones. La primera —que es como suelen explicarse la mayoría de las cosas— es la casualidad, fundada como de costumbre en el desconocimiento, la ignorancia o el azar, puesto que el título no nació del encuentro con las ideas de Bajtin —a las que habíamos llegado bastante tiempo antes— sino de un gesto de cortesía con el lector, un gesto de honestidad para ponerlo en guardia frente a lo que viene. Pero, y esto confirma del todo la teoría de Bajtin, este título sin conscientemente quererlo o queriéndolo inconscientemente recibió el eco de un encuentro pasado, entabló un nuevo diálogo con aquellas ideas (las palabras y los enunciados que las condesaron), las invitó a volver a actuar, las asimiló[35].

[35] "La experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada, en cierta medida, como proceso de asimilación (más o menos creativa) de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua). […] Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora,

La segunda explicación es la ya expresada intención honesta, porque es completamente cierto que las páginas que vienen hablan de y con palabras —abstractas— demasiado dichas, demasiado escritas; palabras que se volvieron conceptos fetiche y que irremediablemente están o han estado de moda, conceptos de los que todos pueden hablar (cada quien tiene algo importante para decir al respecto, desde su óptica). Conceptos que circulan más de la cuenta. Palabras demasiado pensadas, demasiado usadas. Significantes que se prestan a todos los fines, a todos los usos y abusos. Significantes que los diferentes contextos enunciativos consiguen hacer significar de formas completamente distintas, a veces contrarias. Significantes cuya polisemia es extrema. Palabras tan usadas que acaban siendo siempre ajenas.

Tal circunstancia no debe hacernos renunciar a nuestra tarea o dudar de su legitimidad. En cambio, debe impulsarnos a elegir con todo el cuidado y la consistencia posible los discursos y enunciados ajenos que traeremos al diálogo, porque de ellos depende (tanto como de la capacidad propia para plantearles interrogantes y articularlos como respuestas) que consigamos delimitar al menos algunos bordes importantes para la definición de estos conceptos. Aunque se trate tan solo de una tentativa de contorno (porque sería inadmisible pretender dar una visión completa del sentido que invocamos) para que la lectura del otro, del interlocutor, del lector se aproxime a ese significado puntual que tendrían que adquirir en este contexto específico, significado que responde a los objetivos que este trabajo persigue, pero también (y especialmente) al posicionamiento (perspectiva, punto de vista, enfoque) desde el que nos enfrentamos a la tarea de comprender y explicar lo que entendemos por *espacio, lugar, forma, Ley, hábito/habitar.* Si, como dice Bajtin, "uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con la de otro" (1999: 281), convendría, sin más dilación, emprender el diálogo.

---

se reacentúa por nosotros." (Bajtin, 1999: 279). En consecuencia "la expresividad de nuestro enunciado se determina no únicamente (a veces no tanto) por el objeto y el sentido del enunciado sino también por los enunciados ajenos emitidos acerca del tema" (1999: 282).

1.1.1. Espacio

En la *Fenomenología de la percepción*, escrita en 1945, Maurice Merleau-Ponty asocia la noción de espacio con un tipo particular de percepción. Una sensación viene a ser la más simple de las percepciones, y en tanto modalidad de la existencia no se las puede separar —ni a sensación ni a percepción— del mundo, al que se nombra también como "un fondo" (1997: 256). Este fondo es, pues, una suerte de espacio; el mundo es, en definitiva, un espacio conformado por miles de otras especies de espacios coexistiendo.

La reflexión espacial, siempre bastante desatendida, importa en tanto que el espacio nunca es el contexto donde algo sucede, donde las cosas y los seres se despliegan y nada más. De igual manera que un escenario en el arte dramático, sobre el espacio dijo Merleau-Ponty que no es el medio contextual donde las cosas están dispuestas, sino que es el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas, es el poder universal de sus conexiones. El espacio no es observable porque "está supuesto en toda observación" (1997: 269), tampoco es un mero continente puesto que es también del todo anterior a las partes que contiene y que "se recortan" en él (1997: 256, 258). Finalmente tendremos que "el espacio, y en general la percepción, marcan en el corazón del sujeto el hecho de su nacimiento, la aportación perpetua de su corporeidad, una comunicación con el mundo más antigua que el pensamiento" (1997: 269). En *Ser y tiempo*, Heidegger afirma que el "espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está, más bien, 'en' el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del *Dasein*, ha abierto el espacio" (1986: 111). De sumo interés es la respuesta que el filósofo plantea como vía de escape a la pregunta por la peculiaridad del espacio, algo que le resulta definitivamente indiferenciable: "Pero ¿cómo podemos hallar lo peculiar del espacio? Hay una vía de escape, estrecha, sin duda y vacilante. Intentamos ponernos a la escucha del lenguaje. ¿De qué habla el lenguaje en la palabra 'espacio'? En ella habla el espaciar", también entendida como "abrir camino" (1986: 21). El espaciar significa para Heidegger un acontecimiento ligado a otra

forma verbal: el "emplazar", cuya particularidad es asumida de manera doble, pues significa a la vez "admitir" y "disponer".

Del espacio arquitectónico

La arquitectura es el arte formalizador de espacios por excelencia, pero no de cualquier tipo de espacio: distinto es de la escultura que no se preocupa por la función que tendrá y las actividades que luego se desarrollarán en ese nuevo espacio delimitado por la forma artística. La arquitectura da forma al espacio para que este, extenso, abstracto, inconcreto, se materialice para cumplir su objetivo primordial: dar cobijo a la existencia humana, dejar-se habitar. El escultor y el pintor, observa en *Forma y diseño* Louis Kahn, modifican el espacio (interviniéndolo con elementos formales), no lo crean; el arquitecto crea nuevo espacio (delimitándolo con elementos formales). La arquitectura es para Kahn, sin ir más lejos, la creación de espacios que "evoquen el sentimiento de su uso adecuado" (Kahn, 1984: 16).[36]

A esto habría que añadir una dimensión importantísima para la comprensión del espacio arquitectónico y, en definitiva, del espacio sin más: la dimensión relacional, a la que atiende el arquitecto deconstructivista Peter Eisenman también mediante el parangón pintura/arquitectura: "mientras en la pintura la relación entre las formas puede utilizarse para crear la ilusión de un espacio, en arquitectura la relación entre las formas es el propio espacio" (2017: 43). Como bien anticipa el título del artículo de Eisenman del que

[36] "La arquitectura", dijo J.N.L. Durand a comienzos del siglo XIX, "ese arte cuyo empleo es tan costoso, es al mismo tiempo aquel cuyo uso es más constante y más general" (Durand, 2012: 23). Más tarde, en la segunda década del XX, decía Le Corbusier que "el arquitecto con su disposición de las formas, realiza un orden que es una pura creación de su espíritu; con las formas afecta intensamente nuestros sentidos y provoca emociones plásticas; con las relaciones que crea despierta profundas resonancias en nosotros, nos da la medida de un orden que sentimos que está de acuerdo con el de nuestro mundo, determina los diversos movimientos de nuestro espíritu y de nuestro corazón; entonces es cuando sentimos la belleza." (Le Corbusier, 2012: 179). Ambas consideraciones son lo suficientemente generales como para formar parte de una posible definición de la arquitectura

proviene la cita, "Del objeto a la relación [II]", el espacio que interesa al proyecto arquitectónico es el que nace de la topología formal, es decir, no de los rasgos propios de las formas aisladas sino de los rasgos producto de relaciones de oposición, contraste, semejanza, escala, proporción, armonía etc. Cabría recordar al respecto lo que Gilles Deleuze explica en "¿En qué se reconoce el estructuralismo?": que los elementos de una estructura no tienen ni designación extrínseca ni significación intrínseca, y que, como señala Lévi-Strauss, esos elementos no tienen más que un *sentido* necesario y únicamente de "posición". No se trata de un lugar en una extensión real, ni de lugares en extensiones imaginarias, sino de sitios y lugares en un espacio propiamente estructural, inextenso, preextensivo, puro *spatium* constituido progresivamente como orden de vecindad. Los lugares en un espacio puramente estructural se sitúan primeramente en relación con las cosas y con los seres que vienen a ocuparlos, y también en relación con las funciones y con los acontecimientos siempre algo imaginarios que aparecen necesariamente cuando son ocupados (Deleuze, 1976: 572). El espacio, como el sentido, es, por tanto, un efecto de la estructura.

Para vislumbrar mejor lo dicho, convendría dar marcha atrás en la cronología y situarnos en el tiempo de la modernidad cuando el espacio tradicional se emancipa, gracias a las nuevas ideas "iluminadas", de un contexto en completa transformación —pensemos en la Ilustración, la teoría de la relatividad, el racionalismo positivista y el inevitable cientificismo que empapa decisivamente la actitud del XIX. Para hablar del "espacio moderno" que es nuestro punto de partida, el arquitecto Josep M. Montaner explica la superación del espacio tradicional cartesiano por una nueva modalidad que bebe de la teoría cuántica, e integra espacio-tiempo en un continuum determinado a su vez por la variable del movimiento que deja atrás definitivamente al "centro" y a la "unidad":

> Si el espacio tradicional encuentra su máxima expresión en el mundo unitario del Renacimiento, en el que no hay separación analítica entre los elementos del espacio y de la forma y en el que la perspectiva crónica expresa la imagen

> del hombre como centro, la revolución copernicana de la ciencia del siglo XVII está en el origen del anti-espacio. Es cuando el espacio empieza a emanciparse, cuando este se convierte en independiente y relativo a objetos en movimiento dentro de un sistema cósmico infinito. (2001: 99)

Espacio-tiempo y anti-espacio[37] son dos maneras de nombrar una misma concepción espacial de raíz platónica[38] —en cuanto "continuum natural, receptáculo de todo lo visible" (Montaner, 2001: 100)— y tal modo de comprender el espacio significó para la arquitectura que nacía en esos tiempos defender la búsqueda de un tipo de espacio "moderno, infinito y dinámico" (Montaner, 2001: 99) [39],. Por tanto, esta categoría muestra —en la práctica arquitectónica— al espacio como aquello a lo que se aspira. No hay dudas, sin embargo, de que

[37] Este concepto aparece en el artículo de Steven Kent Peterson "Space and anti-space", *Harvard Architectural Review,* num.1

[38] La concepción aristotélica del espacio, en cambio, tiene que ver con el "lugar", el *topos*, como propiedad física de los cuerpos. Siempre en relación con el "límite".

[39] Sobre los pormenores de las transformaciones espaciales producto de los distintos momentos históricos habla Charles Jencks y vale la pena citar sus palabras de forma extensa: "La arquitectura moderna a menudo ha tomado como materia principal la articulación del espacio, es decir, que ha considerado el espacio abstracto como el contenido de la forma. Los orígenes de esto están en el siglo XIX en Alemania, cuando espacio, Raum, y vacío, tenían una especie de prioridad metafísica: no solo era el espacio la esencia de la arquitectura, su última substancia, sino que cada cultura expresaba su voluntad y existencia a través de este medio. Los "conceptos de espacio" de Siegfried Giedion son la culminación de esta tradición, al igual que La Bauhaus, el Pabellón de Barcelona y la villa Savoie, que ilustran las ideas de Giedion de transparencia y percepción del "espacio-tiempo". Otra tradición de espacio moderno, quizá más fuerte, viene a través del marco "racional" de Chicago y de su desarrollo por Le Corbusier en el bloque dominó. Aquí el espacio se ve como isótropo, homogéneo en todas direcciones, aunque estratificado según una trama perpendicular al plano frontal y al suelo. La última evolución de este "espacio almacén" está en los vastos recintos cerrados de Mies y sus seguidores. Además de ser isótropo, este espacio puede caracterizarse como abstracto, limitado por lindes o bordes, y racional o lógicamente se puede ir de la parte al todo o del todo a la parte. En oposición a esto, el espacio posmoderno es históricamente específico, enraizado en las convenciones, ilimitado o ambiguo en su zonificación e "irracional" o transformacional en lo que se refiere a su relación entre las partes y el todo. Los límites a menudo no quedan claros y el espacio se extiende infinitamente sin borde aparente. Al igual que los otros aspectos del posmoderno, el espacio es evolutivo y no revolucionario, por lo que contiene cualidades modernas, especialmente la "estratificación" y la "composición compacta" desarrolladas por Le Corbusier. […] Permítanme insistir en mi letanía de que el arquitecto posmoderno

previamente a cualquier espacio construido por la arquitectura, *ya existe antes* un espacio. Este *a priori* de todo proyecto formal es más bien una construcción teórica y abstracta; una especie de tabula rasa en la que toda nueva inscripción (materialización concreta –"real"— de un elemento) transforma la lógica anterior en tanto añade a lo preexistente una singularidad que afecta a las relaciones del conjunto. Para superar la abstracción, en arquitectura el espacio puede captarse (hacerse positivo) solo en tanto resultado de los acontecimientos materiales que tienen lugar en el proceso de diseño y ejecución.

Así, desde la teoría arquitectónica, en principio se puede hablar de dos espacios o dos instancias del espacio en la evolución de una obra. Un primer espacio platónico, anterior, continuo, infinito, expansivo que es previo incluso a la idea, y un espacio posterior resultado de la expresión virtual de los elementos concretos combinados y dispuestos en el continuo espacial. La forma, por tanto, aparece como la inscripción material que interrumpe la continuidad, implantando en la geografía y en la razón la intermitencia, la variación, la discontinuidad, así la contingencia, o, como Roland Barthes en *La aventura semiológica*, "el ritmo fundamental de la significación que es la oposición, la alternancia y la yuxtaposición de elementos marcados y elementos

---

es por nacimiento indeleblemente esquizofrénico, corrompido por una sensibilidad moderna que no se quitará nunca de encima, aunque sea capaz de ir recogiendo los fragmentos eclécticos de donde le dé la gana. […] Hay un paralelismo con el espacio descentralizado del manierismo, con su afectada ambigüedad y con sus sugerencias espaciales contradictorias. […] El posmoderno, al igual que el espacio del jardín chino, deja en suspenso la ordenación clara y final de los acontecimientos, optando por una laberíntica y divagadora "manera" que nunca llega a un objetivo absoluto. El jardín chino cristaliza un espacio "liminal" que hace de umbral mediador entre pares de antinomias. Una de las mediaciones más obvias es la que se realiza entre la Tierra de los inmortales y el mundo de la sociedad. Deja en suspenso categorías normales de tiempo y espacio, categorías que son racionales y sociales y que se forman en el comportamiento y en la arquitectura cotidiana y se convierte en "irracional", en algo literalmente imposible de entender. De la misma manera los posmodernos complican y fragmentan sus planos con pantallas, motivos no recurrentes, ambigüedades y chistes, para dejar en suspenso nuestro sentido normal de la duración y de la extensión. La diferencia, que es muy profunda, es que el jardín chino tenía tras él una metafísica religiosa y filosófica, y un consistente sistema convencional de metáforas, mientras que nuestra complicada arquitectura no tiene esta base de significación aceptada" (Jencks, 2012: 459-460)

no marcados" (1993: 260).

En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau dedica una parte importante de su reflexión a identificar las distinciones entre espacio y lugar; aunque se volverá a este texto más adelante, conviene, de momento, tener presente lo que el autor escribe sobre el concepto de "espacio":

> Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un entrecruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por un conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (Certeau, 2007: 129)

En el 1969 apareció El arte y el espacio —breve ensayo de M. Heidegger—, una edición limitada de 150 ejemplares a propósito de la obra del escultor vasco Eduardo Chillida a quien Heidegger había conocido unos años antes. En este escrito Heidegger reflexiona sobre algunas ideas que son de interés para nuestra investigación: espacio, lugar, plástica. Para Heidegger el espacio es un elemento constitutivo del mundo[40] —que, como ya identificó Aristóteles en la *Física IV* hablando del topos, "se nos presenta como algo importante pero a la vez difícil de captar" (2019: 11). La plástica se define a menudo como la actividad de dar forma a una masa. Y dice Heidegger que las figuras plásticas, su masa y composición material, son cuerpos configurados de muchas maneras posibles y que esta configuración depende del límite, es decir de la "inclusión y exclusión" respecto del límite. La relación entre la figura o, podría decirse, la forma plástica y el espacio le interesa a Heidegger a la vez que le resulta enigmática, en tanto y en cuanto no es fácil aseverar que el espacio es producto

[40] "Cuando Heidegger habla de espacio piensa primariamente en un espacio entendido en términos existenciarios y no [de la ciencia] físic[a]; en otras palabras, se trata de

de la plástica (en el sentido en que la formación plástica otorga al espacio la condición de cuerpo, de volumen moldeado "perforado y vacío"). Según Heidegger este pensamiento que no es afirmativo pero sí interrogativo conduce a la pregunta por la capacidad de dominio que la plástica ejerce sobre el espacio; acaso "¿es la plástica una dominación del espacio?" se pregunta (2019: 13). Si la actividad de dar forma es una figura específica de la dominación, cabe preguntarse, sigue Heidegger, si está, pues, la plástica inevitablemente al servicio de la "conquista técnico-científica" del espacio.

Antes de continuar, sería importante detenerse en esta última frase –"conquista técnico-científica del espacio"- porque nos arroja en el acto al capítulo de esta tesis que comienza con la crítica al metaverso, porque ¿qué es el metaverso sino la clara evidencia de un ideal de desarrollo y progreso (heredado de los últimos dos siglos y todavía vigente, aunque riesgosamente obsoleto) que ya no solo se sirve de la tecnología para dominar territorios sino que la integra como asunto falazmente orgánico e indispensable en todos los "espacios" de la actividad humana? La palabra espacio así tomada puede resultar confusa y ambigua, por lo que convendría, ahora sí, aclarar que la reflexión sobre el metaverso viene a cuento precisamente para expresar que esa espacialidad inmaterial y disolutora, cuya virtualidad es la condición misma de su posibilidad y existencia (y no el resultado de las relaciones formales y posicionales), no es la cifra de nuestro interés sino exactamente lo contrario, y que, aunque el concepto de espacio es abstracto, como intentamos demostrar desde el punto de vista de la arquitectura, es lo anterior y lo posterior (y ambas instancias son cualitativamente diferentes) a la inscripción de formas, direcciones y velocidades, es el resultado de un entrecruzamiento de factores materiales y concretos, afectivos y estéticos. El concepto de espacio que tratamos es solo aquel que está profundamente implicado en el concepto de hábitat humano. De

---

un espacio vital, pragmático, significativo y público que remite al ámbito de acción donde se desarrollan las actividades de la vida cotidiana. […] Heidegger invierte el planteamiento del problema del espacio: el espacio no se representa, sino que se hace, se produce." (N. d. Trad. El arte y el espacio, 2019: 42)

aquí la necesidad de pensarlo y apuntalarlo desde la arquitectura, su teoría y su praxis.

En síntesis, el espacio que nos interesa tiene que ver con la posición de una forma en un contexto concreto y, asimismo, con la manera en que esa ubicación determina recíprocamente las posiciones de los elementos en el conjunto. Este planteo debe ser estructural porque las propiedades de los elementos que forman parte del conjunto, así como las relaciones definibles entre estos elementos están, si no determinadas, por lo menos condicionadas por la posición y por la función de unas unidades respecto de otras. La semejanza con el carácter estructural del lenguaje salta a la vista. Señala Derrida que cada lenguaje exhibe una espacialización, "una cierta disposición en un espacio no dominable sino solo accesible por aproximaciones sucesivas", que hace posible compararlo con la apertura de un camino, pero sería "una vía no a descubrir, sino que debe crearse. Y la arquitectura no es en absoluto ajena a tal creación" (2006: 134).

Del espacio literario

> Aquel que escribe, también [como] quien "oyó" lo interminable y lo incesante, quién lo oyó como palabra, penetró en su comprensión, se sostuvo en su exigencia y se perdió en ella, y, sin embargo, por haberla sostenido como era necesario, la interrumpió, y en esa intermitencia la hizo perceptible.
>
> Maurice Blanchot, *El espacio literario*

En cuanto a la literatura, en primer lugar, hemos de desambiguar términos, advirtiendo que en ningún caso trataremos al "espacio literario" con el sentido de "campo" o de "sistema". Tampoco

conduciremos la reflexión hacia las diversas perspectivas que observan la "representación" del espacio en la literatura, es decir que no serán objeto de nuestro análisis la tipología de espacios-mundo ficcionales —o mundos posibles— y su relación con las referencias extratextuales (espacios específicos, reales). Dejaremos de lado, asimismo, la noción bajtiniana de cronotopo[41] porque excluye lo no-literario. En cambio, la pregunta por el espacio es para este trabajo —como nos ha enseñado la experiencia arquitectónica— la pregunta por lo que hay antes y después de la palabra, porque "eso" que el texto transforma y produce *a la vez* cuando se escribe y cuando se lee —o lo que es lo mismo, cuando se re-escribe— es precisamente el espacio. La intermitencia: lleno/vacío, presencia/ausencia.

Recordemos, entonces, que como sugiere Michel Foucault en "Lenguaje y Literatura", "lo que le permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio" (1996: 96). Foucault considera que históricamente se ha incurrido en olvido al asociar lo literario exclusivamente con lo temporal, sin reparar en que estar en el tiempo es la función de la literatura, del lenguaje, pero no su "ser": el ser del lenguaje dice Foucault, es "ser espacio":

> Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje solo tiene sentido en la red de una sincronía. Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma. Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedece, con más o menos latitud, a las *exigencias simultáneas, arquitectónicas, espaciales, por consiguiente, de la sintaxis*. Espacio, por fin, puesto que, de una manera general, solo hay signo significante, con un significado mediante leyes de sustitución de combinación de elementos, así pues, mediante una serie de operaciones definidas en

[41] El "cronotopo" de Bajtín alude a la interconexión esencial del tiempo y el espacio dentro de las obras literarias. Las relaciones espaciales y temporales constituyen, pues, un elemento indisoluble que da cuenta, además, de aspectos sustancialmente humanos —y su representación en el arte.

un conjunto, por consiguiente, en un espacio. (1996: 96)[42]

En la última expresión de Foucault encontramos una pista para aproximar las semejanzas entre el espacio arquitectónico y el literario que no son *estructuralmente*[43] diferentes. Hay espacio en la medida en que hay también unos elementos que se organizan en un conjunto en tanto obedecen a alguna ley que a todos afecta, y que determina el lugar de cada uno en ese "espacio". Como venimos insistiendo, los elementos de la espacialidad literaria son las palabras, los significantes (los morfemas o fonemas concatenados). En el caso de la arquitectura estos elementos son las formas. Y a diferencia de lo que ocurre en la literatura, donde hablamos de forma (en singular) para referirnos a la superestructura[44] textual —de acuerdo con Teun van Dijk— es decir, a la tipología discursiva íntegra, contenida de principio a final, lo que ocurre en la arquitectura es que nos vemos ante formas (líneas, superficies) que combinadas (como significantes) crean "la" forma de la obra total. Pero a su vez esta forma global que integra a formas menores como elementos de su conjunto, se integra con el resto de las formas de espacios más amplios y anteriores, como ser el espacio urbano.

Espacio, por tanto, es lo que hay antes y después de toda inscripción significante, es la nada que se abre entre los elementos del discurso, un vacío, un abismo que se recupera (se vuelve asible, reconocible) cuando aparece la palabra. Espacio es lo que nace con la distancia entre un significante y otro, es donde se madura el sentido, donde tiene sitio la relación diferencial entre los elementos de la lengua que

[42] Cursivas propias.

[43] Es fundamental recalcar que cuando hablamos de estructura, estamos hablando del "orden simbólico" que, como explica José Luis Pardo en *Estructuralismo y ciencias humanas*, "no es el de los sonidos ni el del sentido, sino el de la manera de combinarse los sonidos para producir sentido). Sin esta mediación de lo simbólico es, en efecto, imposible cualquier transición entre lo real y lo imaginario" (2001: 28)

[44] "Una superestructura puede caracterizarse como una forma global de un discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos. Tal superestructura, en muchos casos parecida a la "forma" sintáctica en una oración, se describe en términos de categorías y reglas de formación." (Teun A. van Dijk, 1991: 87)

es la condición de posibilidad de todo significado. Es un itinerario virtual que se construye de un modo parecido a lo que ocurre cuando solo a partir de puntos construimos mentalmente una figura geométrica; como cuando miramos el cielo y esos destellos sembrados en la oscuridad —que son estrellas o cuerpos celestes— señalan unos puntos esenciales que, en conjunto y unidos mediante trayectorias imaginarias, configuran constelaciones, que, a su vez, son reservorios de simbologías y cosmovisiones míticas, pero también científicas y pseudocientíficas. Lo que hay entre un punto y otro es imaginación más convención puestas a trabajar. El espacio literario es el aire intersticial (literal y figurado) entre los significantes que reclama al lector depositar en él su experiencia, traerla al juego.

Por otra parte, la definición conceptual del espacio "en su estado más neutral" admite según Peter Eisenman, dos posibilidades: "puede considerarse un sólido positivo o un vacío negativo" (2017: 53). Este gesto que inscribe en el objeto la paradoja de ser presencia y *a la vez* ausencia, remite directamente a la figura blanchotiana del espacio literario. La literatura, en el pensamiento de Blanchot, es concebida como la experiencia del todo y de la nada. Siempre la obra se escribe desde cero, pero siempre para escribir ha sido necesario acudir al paradigma limitado de las unidades de la lengua. Entre la materialización del lenguaje y aquello "real" no hay relación de continuidad. El significante literario se nos presenta sin necesidad de la existencia-ahí de lo que nombra. La palabra trae al ser cuando lo nombra, pero lo trae desprovisto de sí. Escribir aquí consiste en suprimir aquello real para volverlo representación y es, pues, una operación infinita; en este sentido es que el pensamiento de Blanchot ubica la esencia del lenguaje en la destrucción de la finitud.

El núcleo de la obra es, por tanto, el vacío; y esta negatividad (dialéctica) se convierte en una potencia de creatividad. Ese poder destructivo del significante de inscribir en el vacío una presencia que en cuanto se hace presencia suprime al objeto real que representa, es, para Blanchot, el valor de la literatura. El habla, como la muerte, "está entre nosotros como la distancia que nos separa, pero esta

distancia es también lo que nos impide estar separados, porque es la condición de todo entendimiento" (2007: 288). Lo que plantea Blanchot, es el inexcusable hecho de que aquello que nos une, "nos impide estar separados", esa especie de pulsión al encuentro, a lo colectivo, al entendimiento y la integración en un mismo código, es también aquello que "nos separa". El código, la convención compartida, es como hemos aprendido del psicoanálisis, el elemento humano que le esconde al sujeto (en la resolución del Edipo) para siempre su identidad "real" y le prohíbe, a su vez, la integración unaria con el otro. Retomaremos esta compleja aseveración en el excurso de esta sección.

En el sistema de la lengua se encuentra lo social y lo individual, la historia diacrónica y el estatus-sincrónico de las formas y los significados simbólicos a los que se asocian en un tiempo concreto. La lengua es un conjunto finito, limitado, de unidades diferenciales de significación, cuyas relaciones pueden simplificarse como relaciones en presencia o de combinación —sintagmáticas— y relaciones en ausencia o de selección —paradigmáticas. En la selección se recupera un significado anterior (una imagen sonora asociada convencionalmente a un significado) y se lo renueva al ponerlo en relación con otras unidades de acuerdo con las funciones que el nuevo contexto prevé.

Como demuestra Robert Venturi, arquitecto y uno de los principales teorizadores del movimiento posmoderno en arquitectura, lo que acontece en el arte de la creación espacial no es en absoluto ajeno a lo anteriormente expuesto: "los elementos convencionales en arquitectura suponen una etapa de su desarrollo evolutivo y tienen, en su uso y su expresión que han cambiado, algo de su significado pasado y algo de su nuevo significado" (1980: 60). En la arquitectura tanto como en la literatura, también la invención depende íntimamente de lo disponible. Venturi observa que hay ciertos elementos —que denomina "reminiscentes"— de la arquitectura que tienen una doble significancia porque son resultado de "una combinación más o menos ambigua del viejo significado, evocado por asociaciones,

con el nuevo significado creado por la función modificada o nueva, estructural o de programa, y el nuevo contexto" (1980: 60). Toda invención supone antes que nada la combinación "novedosa" de elementos, unidades o categorías pre-existentes.

En cuanto al lenguaje literario, Barthes elabora una observación muy semejante a la de Venturi que da cuenta de la fuerte (e irrevocable) dependencia de la literatura de aquello general de la cultura, lo reglamentado, habitual, normalizado, histórico y convencional: el lenguaje.

> Al ser el lenguaje general (y por tanto moral), la literatura es originalmente cultural: las pulsiones solo nacen en ella revestidas de un lenguaje anterior; la generalidad que se le concede al escritor desde hace siglos, felicitándole sin fin por el hecho de convertir en humano lo individual, es, en realidad, una terrible servidumbre: ¿cómo alabarse de una exigencia impuesta por la propia naturaleza del lenguaje? El problema del escritor es, por el contrario, encontrar una particularidad última a pesar del instrumento general y moral que le ha sido dado. (Barthes, 2002, 277)

Encontramos, así, una profunda coincidencia en el trabajo arquitectónico y literario; esencia común que, como se ha visto, la lógica del lenguaje permite explicar con gran sencillez puesto que en ambos casos la cantidad de elementos de los que dispone una y otra disciplina para crear (los signos lingüísticos y los elementos constructivos y las formas puras) es reducida, sumamente limitada, pero, no obstante, las posibilidades combinatorias son potencialmente infinitas. Combinación, además, que se efectúa inevitablemente en el espacio (el de la página en blanco, el de la superficie terrestre) y que por obra y causa de su efecto origina un espacio nuevo, susceptible de ser apropiado, habitado. En virtud de la inscripción, la apropiación, la permanencia y el hábito los espacios se vuelven lugares. Es fundamental, en consecuencia, aproximarnos críticamente también a esta otra "palabra usada".

1.1.2. Lugar[45]

Por una parte, como hemos visto, la noción de espacio siguiendo lo postulado por Platón en el Timeo se piensa "ideal, teórica, genérica e indefinida"; aunque el espacio esté siempre delimitado, por su propia esencia tiende a ser indefinido e ilimitado, es abstracto y matemático, es una construcción mental (Montaner, 2001: 101). Por otra parte, la noción de lugar se vuelve fundamental para comprender mejor (contrastivamente) la categoría espacio. Ocurre que, si el espacio es lo geométrico que se define en términos cuantitativos, el lugar se define por sus cualidades, por lo concreto, lo específico: "por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos, es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano" (Montaner, 2001: 101).

El Movimiento Moderno, como ya se dijo, tuvo papel activo en la transformación de la idea de espacio y, entre otras cosas, supuso para el arquitecto una escalada veloz al podio en el making of de la "obra". Nadie ignora que la aspiración supremacista de los grandes nombres del Estilo Internacional supuso en el tiempo un motivo de acumulación de detractores que terminó durante la década de los cincuenta por conducir al ocaso a las últimas palpitaciones de uno de los movimientos artísticos más sintomáticos del siglo XX (encarnado hacia el final en el expresionismo abstracto), y en lo específico arquitectónico, más productivo, más sólido, más admirado e influyente. En gran parte, la reacción contra los criterios impuestos por este movimiento tiene mucho que ver con la manera en que es interpretado el espacio desde un enfoque universalizante de los valores y las conductas humanas, así como con un corpus de principios prescriptivos como garantía de eficiencia —que el espacio responda y cumpla los requerimientos de uso y función— cuyo origen lo hallamos en los modelos de producción de la economía mercantil. La casa en el legado de Le Corbusier aparece como un objeto útil

[45] Para un recorrido completo, pero sintético de las definiciones filosóficas, socio-físicas, semiológicas, etc. del "lugar" en la arquitectura, es recomendable la consulta de Muntañola-Thornberg, J. (1998) *La arquitectura como lugar*. Barcelona: UPC.

resultado del ensamblaje de piezas industriales prefabricadas, como efecto de la creencia en que la existencia se ha visto transformada por la máquina (la casa es una "máquina de habitar"). La consecuencia en la práctica arquitectónica fue un reduccionismo excesivo de la existencia y experiencia humanas a un planteo esquemático en el que el sujeto no es más que un prototipo de usuario.

De acuerdo con este ideal de espacio, los arquitectos del Movimiento Moderno definieron los parámetros formales, funcionales y técnicos de la obra arquitectónica, no únicamente para aplicar a la obra aislada ("la máquina de habitar", o las "viviendas en serie" defendidas por Le Corbusier, los miembros de la Bauhaus, los arquitectos de la Escuela de Chicago etc.[46]), sino también para aplicar a los grandes proyectos urbanos con los que se intervinieron las ciudades a finales del XIX y principios del XX[47]. Aunque hoy a la luz de lo dicho —y sin olvidar los acontecimientos del 1972 en Missouri, cuando literalmente se decidió tirar abajo el gran proyecto moderno del "bloque" de vivienda colectiva Pruitt Igoe— pueda sonar contradictorio, en el centro mismo de este movimiento estaba la necesidad de transformar la sociedad en una más evolucionada versión de sí misma y por ello la figura del arquitecto se torna fundamental para la materialización de todo cambio positivo en la vida colectiva. Baste recordar la influencia del Constructivismo ruso en la escuela alemana de artes y oficios de La Bauhaus, cuando al asumir todo el protagonismo la construcción en detrimento de la pintura y la escultura en tanto meras representaciones visuales bidimensionales —en el sentido propio y en el sentido figurado de *construir* una sociedad (socialista)

[46] En 1925 Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, expresó en los "Fundamentos de la Nueva Arquitectura" que "afrontamos la tarea de adaptarnos a nuestro tiempo. Al igual que nos vestimos con prendas de hoy, también debemos crear un entorno de objetos que pertenezcan a nuestro tiempo. La tipificación de elementos constructivos aspira a fabricar máquinas de habitar, gracias a las cuales quede asegurado un completo aprovechamiento de las posibilidades de la técnica. La enseñanza de la Bauhaus se esfuerza en formar personas dispuestas a acometer con energía y capacidad la solución de esta gran tarea". (2019: 125)

[47] Las ideas pioneras de Le Corbusier sobre el diseño urbano quedaron plasmadas en dos de sus libros: *La ciudad del mañana y su planificación* y *La Ville Radieuse*.

mejor— el arquitecto-constructor se consagró como el artífice divino del porvenir.

Según estos aspectos el lugar vendría a ocupar el sitio antagónico al "espacio-tiempo" o "anti-espacio" propio del academicismo positivista que conquistó la arquitectura de finales del XIX y comienzos del XX. Cuando en la segunda mitad del siglo XX los urbanismos del racionalismo tecnocrático comienzan a dar pruebas de las graves secuelas de idear los modelos del habitar partiendo de parámetros unificados y homogéneos, las respuestas de los movimientos posmodernos buscan, en líneas generales, recuperar la construcción y la estética vernáculas, la historia y la memoria de las geografías. Es decir, desandar el camino que llevó a concebir la existencia como se concibe una máquina, para recuperar lo propio cultural que permite pensar arquitecturas a partir no de lo general y la unidad, sino desde lo singular y la multiplicidad. Y es, pues, en este nuevo contexto que adquiere importancia el "lugar" El concepto de lugar cobija en sí lo preexistente, no solo lo concreto de una geografía (regionalismo) sino lo específico de las costumbres y hábitos de una cultura en el tiempo y las circunstancias.

Si las ideas anteriormente expuestas en torno al espacio las recuperamos de Platón, aquellas que tienen que ver con la noción de lugar son herencia de la *Física* aristotélica:

> Pues no sólo los límites del recipiente parecen ser el lugar, sino también lo que está entre ellos, que es considerado como un vacío. Pero, así como el recipiente es un lugar transportable, el lugar es un recipiente no-trasladable. Por eso, cuando algo, que se mueve y cambia, está dentro de otra cosa en movimiento, como la barca en un rio, la función de lo que contiene es más bien la de un recipiente que la de un lugar. El lugar, en cambio, quiere ser inmóvil, por eso el lugar es más bien el río total, porque como totalidad es inmóvil. Por consiguiente, el lugar de una cosa es el primer límite inmóvil de lo que la contiene. (1995: 127-128)

El espacio viene a ser el resultado de las relaciones entre las formas, pero siempre en su sentido abstracto, pues no es posible definirlo mediante categorías descriptivas concretas, porque espacio es vacío, o lo que se abre entre los elementos concretos en una topología estructural. El lugar, en cambio, puede definirse perfectamente por las cualidades específicas de la materia (forma, textura, color, luz, etc.), y también por lo distinguible de las relaciones, aquello que es posible identificar como particular, diferencial. Esta es la dirección que marca también Heidegger en Construir, habitar, pensar, cuando se detiene en las categorías de espacio y lugar para observar lo siguiente:

> La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia) […] Espacio es esencialmente lo dispuesto (aquello a lo que se le ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Lo espaciado es cada vez otorgado y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, es decir, por una cosa del tipo puente. De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde "el" espacio. (2014: 5)

Hemos explicado antes que para Heidegger el "espaciar" está estrechamente vinculado con el "emplazar" que significa a la vez "admitir" y "disponer". Y esta doble forma del emplazar ("admitir" y "disponer") tiene que ver con la producción de lugares (es interesante que Heidegger tuviera tanto interés en distinguir espacio de lugar, pero también de encontrar su vinculación). Al lugar le atribuye la capacidad de "abrir" comarcas lo que vendría a significar que dentro de él las cosas se "congregan" en "mutua pertenencia" (2015: 25): "En el lugar entra en juego el congregar, entendido en el sentido del albergar que deja libres a las cosas en su comarca" (2015: 25). No es la comarca lo que más necesitamos pensar en este desarrollo, sino la manera en que Heidegger la toma como un producto del espaciamiento, en la medida en que genera lugares, es decir, regiones que se presentan ante nosotros y en las que las cosas tienen un sitio y un sentido clave para el habitar humano, entre humanos y cosas. Heidegger invierte en cierta forma la relación tradicional entre espacio

y lugar en el momento en que confirma que el espacio (producto de la plástica) no es anterior, no está "ya dado de antemano como en la física, sino que es a partir del "obrar" de los lugares que el espacio se despliega. Por su parte, las cosas no son meros objetos, entes que conforman nuestro entorno, sino que "las cosas mismas son los lugares y [...] no se limitan a pertenecer a un lugar" (2015: 27). Los lugares, en definitiva, obtienen su corporeidad de la plástica y admiten la apertura y la preservación de un ámbito o región "libre" que "confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas" (2015: 29). Para Heidegger el habitar se da en medio de las cosas. Recuperando las ideas de Arendt, pues, estaríamos en condiciones de aceptar esta idea de "cosas del mundo" que, independientemente de la función utilitaria para la que han sido creadas, son "estabilizadoras de la vida humana".

El efecto de sentido, el significado como efecto de las estructuras, es, por tanto, definible únicamente por sus propiedades en virtud del lugar. Esos valores simbólicos permiten dotar al vacío de una sensibilidad que atañe a una colectividad y no a otra. Incluso a un individuo y no a otro. El lugar permite reducir la escala y librarnos de la abstracción, pues vuelve posible concentrar en un mismo punto aquello afectivo del habitar (lo proxémico). Puede pensarse el lugar como el resultado de la conversión de las propiedades físicas de las formas en el espacio en un valor simbólico al experimentar las formas desde la convención (el hábito y la costumbre históricos) y la novedad del acontecimiento en un contexto cotidiano. Es en el lugar donde se revela la potencia transformadora, condición de posibilidad de cualquier trabajo. En este sentido, la definición de "lugar" a la que llega el arquitecto Josep Muntañola-Thornberg es de gran interés:

> la noción de lugar para vivir es un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás, y cada lugar construido es una síntesis y un resultado de este triple encuentro […] El lugar en sí y la arquitectura no serían, así, más que un encuentro permanente entre este vaciarse y este llenarse, en el que coinciden, se ven y se tocan, nuestra intención física (esto y aquello, hoy y mañana)

> y nuestra alteridad social (yo-tú-él, hoy y mañana). Desde este punto de vista el lugar humano es un signo constante de reconciliación sociofísica no sólo de razones, sino también de emociones. (1998: 57)

Montaner, por su parte, sugiere que el concepto de lugar en un sentido profundo es "la adecuada relación entre la pequeña escala del espacio interior y la gran escala de la implantación" (2001: 104). Así, habría que entender el lugar como la armonía o la proporción de las relaciones formales (estructurales, simbólicas) entre el interior, el exterior y el medio. Lo que también puede leerse como las relaciones entre el yo, la alteridad y el contexto. En lo literario, el contexto es la norma del sistema de la lengua, el código en el que es preciso cifrar toda información para conseguir la comprensión.

El lugar (producto conceptual resultado, en gran medida, de las elucubraciones de la reactiva arquitectura posmoderna), siguiendo con estos antecedentes, viene a restaurar el interés arquitectónico por lo singular y lo particular, lo múltiple, lo discontinuo. Por aquellas propiedades de los espacios que los vuelven irreproducibles, que permiten asociarlos a determinadas sociedades o colectividades menores. El sujeto y sus necesidades anímicas, por tanto, entra de nuevo en la escena del proyecto arquitectónico, también lo geográfico y lo cultural. Estas cuestiones, ahora bien, configuran el espacio (lo vuelven lugar) mediante los elementos constructivos que comunican a partir de sus cualidades físicas (en lo sintagmático, es decir la presencia) y también históricamente a partir de los significados que pueden atribuirse a las formas y sus cualidades en la estructura del imaginario colectivo (el paradigma, los palimpsestos del significado). Certeau, por su paarte, atendiendo a la distinción asegura que el espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, cuando queda atrapada en la ambigüedad de una realización verbal.

El espacio es distinto del lugar porque carece de la "univocidad" y la "estabilidad" de un "sitio propio". En cambio, el lugar es el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia,

y dicha distribución supone que ningún elemento ocupe la misma posición que otro, sino que cada uno, cada cosa, responde a la ley de lo "propio", del sitio propio donde se sitúa y que es diferente y definitorio (en la medida en que un elemento se define -y distingue del resto- por su posición) para cada uno. En efecto, sostiene Certeau, el lugar es una "configuración instantánea de posiciones" e implica una "condición de estabilidad" (2007: 129). Si para que exista espacio es preciso, como vimos antes, el "entrecruzamiento de movilidades" o, dicho de otro modo, la participación de propiedades y vectores físicos como la velocidad, el movimiento, la dirección y el tiempo, entonces, y como concluye Certeau, el espacio vendría a ser "un lugar practicado" (2007: 129). De modo que "la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes" de la misma manera que análogamente "la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito" (2007: 129).

Explica por su parte Augé[48] en su famoso ensayo del 1992 que al lugar, en efecto, se lo puede definir de una manera más concreta si se toma en cuenta que se establece a partir de "tres formas espaciales simples […] de la geografía cotidiana: la línea o itinerario, la intersección de líneas o encrucijadas, y, finalmente, el punto de intersección o centros" (Augé, 2000: 62). Estos elementos no funcionan con completa independencia, sino que se combinan, solapan o superponen —y aplica a todos los lugares, aunque varíe la escala: podríamos identificarlos tanto en una traza urbana o dentro la distribución de los espacios en una vivienda familiar.

Augé reconoce al lugar como objeto de interés y punto neurálgico de las reflexiones sobre etnología en la medida en que lugar significa, en principio, para quien se acerca a una comunidad o grupo singular, el punto de partida hacia la comprensión de ese grupo y el reconocimiento de los fundamentos en los que se basa su

[48] Marc Augé hace una lectura antropológica de la distinción espacio/lugar que había propuesto M. d. Certeau.

organización social, política, territorial, económica, etc. Un lugar así concebido, antropológicamente se puede decir, resulta ser el espacio que las personas ocupan, donde viven y trabajan, el territorio que se defiende y sobre el que se señalan las fronteras, pero también, dirá Augé, en el que se muestra la "huella de las potencias infernales o celestes, la de los antepasados o de los espíritus que pueblan y animan la geografía íntima"; como si ese lugar conservara un "pequeño trozo de humanidad" que es a la vez la "quintaesencia de la humanidad" por la que se justifica y se autoafirma esa comunidad, grupo o civilización (2000: 57). No obstante, tal idea de lugar, por los efectos de lo que Augé llama sobremodernidad, se ha vuelto una "semifantasía" fundacional (fantasía que, entre otras cosas, funda un principio imperativo en el levantamiento crítico posmoderno, o "sobremoderno", contra el racionalismo y el funcionalismo de la arquitectura del siglo XX, es decir, del Estilo Internacional).

Los colectivos, prosigue Augé, tienen la necesidad de pensar la identidad y la relación de sus individuos simultáneamente, lo que, en definitiva, nos devuelve al hecho de que existe una necesidad de simbolización de aquello de la vida compartida por el conjunto y la no compartida, es decir la vida particular. El tratamiento del espacio es uno de los medios posibles de un colectivo para alcanzar dicha simbolización (2000: 57). El concepto de "lugar antropológico" queda reservado para el análisis de la construcción simbólica y concreta del espacio, y aunque no es suficiente por sí mismo para dar cuenta de las contradicciones de la vida en sociedad, sin duda a él quedan referidos (*circunscriptos*) todos aquellos que participan de esa misma vida. Si tiene algún interés específico para nuestra investigación el lugar antropológico, es porque de él explica el autor que viene a ser "al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que observa" (Augé, 2000: 57-58).

Hay, al menos, tres rasgos comunes para todos los lugares antropológicos: son identificatorios, relacionales e históricos. Tienen un estatuto intelectual ambiguo, además, porque el conjunto de

posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones que corresponde a cada uno es al mismo tiempo espacial y social (2000: 58-59); o dicho de otro modo, el estatuto resulta ambiguo porque alude a la idea "parcialmente materializada" y "parcialmente mitificada" que se hacen las personas que habitan el lugar de "su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros" y la idea que cada quien se hace de su lugar varía siempre en función del punto de vista y del sitio desde el que cada uno mira (2000: 61). Lo contrario al lugar antropológico es el no lugar, es decir, un espacio que no es identitario, ni relacional, ni histórico: "como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria" (2000: 98). La hipótesis que Augé defiende sostiene que la sobremodernidad es la productora de este tipo de espacio que no crea "ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud." (2000: 107). Si la sobremodernidad, en efecto, "encuentra naturalmente su expresión completa" en los no lugares es porque deriva de "tres figuras del exceso" simultáneas que son "la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias" (2000: 112).

Damos, entonces, con dos especies: el espacio simbolizado (y simbolizable) del lugar antropológico y el espacio no simbolizado (y no simbolizable) del no-lugar. La territorialidad, característica compartida por la totalidad de los organismos vivos, resulta de la proyección simbólica que el sujeto hace sobre el espacio que lo envuelve, que constituye su "entorno". Esa proyección es para el semiólogo italiano Paolo Fabbri, cuyas ideas serán retomadas en el próximo capítulo, no menos real que las fronteras físicas puesto que la territorialidad también está modelada, con-formada simbólicamente y por ende puede ser descrita. El espacio que las personas recorremos, así como las "transacciones" que *en, entre* y *con* allí tienen lugar constituyen figuras de sentido, figuras codificadas de sentido (Fabbri, 1963: 69) que determinan el "discurso silencioso de una cultura".

1.1.3. Forma

> La característica estética ligada estrechamente a la noción de espacio se confunde permanentemente en la noción de forma (en tanto que se debería tomar conciencia de las formas espaciales como formas dinámicas sui generis).
>
> Juri Tinianov, *La noción de construcción*

Para Eisenman "la arquitectura es el acto de dar forma [...] a la intención, la función, la estructura y la técnica". La consecuencia de esta idea es que la forma asume "una posición de primacía en esa jerarquía de elementos" (2017: 25). Se invierte así la célebre máxima de la edificación moderna que postula que la forma debe seguir a la función. Lo propio de los discursos sobre la teoría, técnica y práctica arquitectónica, sean de la época que sean, acostumbran a distinguir una serie de elementos o aspectos fundamentales en los que debe reparar el arquitecto (la plástica, la luz y ventilación, la estructura, la zonificación de las unidades funcionales, la materialidad, etc.) y simultáneamente inscriben a esos elementos en una jerarquía verticalizada en donde frecuentemente uno de los elementos predomina y subordina al resto. Esta disposición jerárquica, como es esperable, varía en virtud de las épocas.

La austeridad y el purismo racionalistas que detentó el Estilo Internacional, pongamos por caso, responden ampliamente a criterios de un diseño fuertemente determinados por los requerimientos funcionales en primer sitio, y técnicos y materiales en un segundo sitio. Digamos que esto no suena desacertado si partimos del hecho de que la arquitectura es la única creación artística que tiene una función privativa esencial para el ejercicio digno de la vida humana

—tanto en lo social como en lo individual. El problema fue, como han demostrado las respuestas posmodernas, haber interpretado que la "función *habitar*" (ser, estar) puede ser descompuesta en unidades funcionales menores y replicada en serie como un producto cualquiera de consumo que se adapta fácilmente a las necesidades de un consumidor independientemente del emplazamiento, es decir, del contexto de implantación. [49]

No se trata de decir que el programa de la Bauhaus para la reunificación del arte y el artesanado en favor de la construcción esconda una mala fe. Tampoco que lo elaborado por Le Corbusier en *Hacia una arquitectura* en 1923 sea desacertado. Al contrario: Le Corbusier es el maestro de todos los arquitectos, el que nos ha enseñado el efecto de maravilla que son capaces de provocar las formas más austeras o el ascetismo plástico y geométrico extremo si está impulsado por un trabajo previo de observación y análisis de la experiencia humana sumado a una atención religiosa a los detalles. La intención es legítima y noble, pero el problema con los ideales de Le Corbusier, desde nuestro punto de vista, es que fueron tomados al pie de la letra por demasiadas generaciones posteriores de arquitectos acríticos y así las mismas máximas que originaron los ejemplares más destacables y excelsos de la arquitectura del siglo XX llevadas al paroxismo y la iteratividad estereotípica sistemática terminaron por conducir a los urbanismos "desarrollados" al caos y la alienación contemporáneos. La salida del sujeto del proyecto arquitectónico significó que las funciones primarias que establecen las necesidades y objetivos del programa —también estético— no fuesen

[49] "Debemos crear el estado de ánimo de la producción en serie", —escribió Le Corbusier en "Estética del ingeniero, Arquitectura"— "el estado de ánimo de la construcción en serie; el estado de ánimo de la construcción en serie de casas; el estado de ánimo de habitar en casas producidas en serie; el estado de ánimo de concebir casas en serie" (2012: 181). El mensaje es rotundo. Muestra cómo en un momento dado se invierten o reposicionan las jerarquías (de funciones, de elementos, de valores), y al primer lugar sube con la propuesta de Le Corbusier —epítome de la arquitectura moderna— la serialización de todas las partes involucradas en el habitar humano. No se pierda de vista que se habla, en efecto, de "crear un estado de ánimo". Cabría pensar que aún hoy seguimos sufriendo las consecuencias de la serialización del estado de ánimo, o, lo que es lo mismo, seguimos siendo víctimas de estados de ánimo serializados.

jamás revisitadas a lo largo de los tiempos, ocasionando la réplica insistente de modelos de vida urbana desactualizados, obsoletos, aun perjudiciales para la experiencia colectiva, como demuestra el caso Pruitt Igoe. Estas políticas espaciales repercuten directamente en las decisiones estéticas y se perpetúan silenciosamente a través del trazado de las formas. No hay duda de que las ciudades son hoy la más compleja de las experiencias comunes, por tal motivo la intervención formal urbana, representa desde nuestro punto de vista, la más clara ilustración del direccionamiento ideológico (consciente o no) implicado en las formas.

Por otro lado, la forma en literatura, como supieron ver los formalistas rusos, tiene una relación especial con la función. Sobre esto hacía hincapié Boris Eichenbaum al decir que los formalistas superaron la "tradicional correlación forma/fondo" y la concepción de la forma como "una envoltura" o "un recipiente en el que se vierte un líquido (el contenido)". Y entendieron que en los "hechos artísticos" la diferencia específica no se expresa "en los elementos que constituyen la obra sino en la utilización que se hace de ellos." (1978: 30)

Lo que diferencia a la literatura de otro tipo de texto —la "literariedad"— tiene que ver con la función dominante del lenguaje que opera en este tipo de mensajes. El contenido del mensaje literario es autotélico; no es informativo ni referencial, lo que significa que no refiere a ninguna realidad identificable fuera del texto, sino que —y esto es lo que prevalece en la función poética (Jakobson, 1959)— su referencia es puramente intratextual. La finalidad del mensaje, en efecto, difiere de la de los mensajes emitidos en el ámbito cotidiano o en el científico, porque como se trata de un arte (cuya aspiración es siempre estética) no tiene más finalidad que sí mismo y en él los signos adquieren un valor autónomo, independiente de cualquier realidad externa. El lenguaje literario es el que se interpela a sí mismo, reflexiona sobre su condición, sobre sus posibilidades, sobre sus limitaciones. Para su estudio, pues, interesa menos qué dice el mensaje que cómo lo dice, porque el acento está puesto en la forma, en la manera de expresar. La forma no es "una envoltura sino una

integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación" (Eichenbaum, 1978: 30).

Juri Tinianov dice que el estudio de la literatura está vinculado a dos tipos de dificultades: las que se relacionan con su material (que es el habla, la palabra) y las que se tienen relación con el principio de construcción en el arte literario (1978: 85). En cuanto al material, sabemos que se encuentra "estrechamente ligado a nuestra conciencia práctica" (1978: 85) por su condición lingüística; es decir, por tratarse de un código conformado por signos verbales que también (y sobre todo) sirven y usamos para comunicarnos. Si la literatura puede ser pensada como fenómeno de la comunicación (con un emisor, mensaje y receptor) es, precisamente, porque su material bruto existe principalmente por y para ese fin. La repetición incesante que hacemos de las estructuras y elementos lingüísticos que, ya de por sí son restringidos y restrictivos, conduce a lo que Victor Shklovski denominó "automatización" de la percepción del objeto, un proceso inevitable que alcanza a todo lo que termina volviéndose habitual a fuerza de repetición y práctica. Todo lo que ha ocurrido una cantidad suficiente de veces se torna predecible:

> Los objetos percibidos. muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podernos decir nada de él (61) […] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte. (Shklovski, 1978: 60)

La cualidad desautomatizadora que Shklovski atribuye al arte poético se desprende de que el lenguaje no es algo inerte; la relación entre

el significante y el significado no es natural ni unívoca, sino que es arbitraria y convencional, y que esta convencionalidad quiere decir que el acuerdo colectivo sobre el que reposa va sufriendo modificaciones en función de los contextos (geográficos, temporales, sociales, ideológicos, etc.), ampliando o reduciendo las asociaciones posibles entre las palabras y sus conceptos y aquello a lo que refieren (lo que la palabra nombra de la realidad), lo que le supone una ambigüedad constitutiva. Sabemos, además, una gramática (unas reglas, una ley: La Ley) que regula el uso del lenguaje, la literatura —que es un arte y tiene, evidentemente, una finalidad estética y no comunicativa, utilitaria o referencial, es decir: ni se usa ni sirve para nada— tiene la posibilidad (y la exigencia) de transigir los límites establecidos por la norma para producir la *deformación*[50] por medio de la cual se consiguen imágenes nuevas, significados nuevos.

En suma, como dice Tinianov, la dificultad del material literario es que posee un carácter "heterogéneo y polisémico" que depende y responde a su propia finalidad (1978: 85-86). Hay en la palabra "elementos no equivalentes que dependen de su función concreta. Un elemento puede ser destacado a expensas de los otros, que en consecuencia son deformados e incluso degradados hasta convertirse en accesorios neutros" (1978: 86). Si la palabra es el material, la forma es lo que tiene que ver con la construcción, con el sistema: con el modo específico de organizar el material (seleccionando y combinando) de acuerdo con la finalidad exclusiva del proyecto estético[51]. Dentro del encuadre formalista, pues, "la noción de material no sobrepasa los límites de la forma, pertenece a lo formal" (1978: 86), se desprende de ella y solo se explica considerando esa circunscripción; por ello "es un error" confundir el material "con elementos exteriores a la construcción" (1978: 86).

[50] "El hecho artístico no existe fuera de la sensación de sumisión, de deformación de todos los factores por el factor constructivo (la *coordinación* de los factores es una característica negativa del principio de construcción - V. Shklovski). Pues si la sensación de *interacción* de los factores desaparece (y ésta presupone la presencia necesaria de dos elementos; el subordinante y el subordinado), el hecho artístico desaparece; el arte se vuelve automatismo." (Tinianov, 1978: 88)

[51] "Las formas artísticas se explican por su necesidad estética y no por una motivación

La construcción, hemos dicho, representa una dificultad para el estudio de la literatura en la medida en que habitualmente se la asume "estática", siendo que los elementos de la construcción literaria son "extremadamente inestable[s]", aquí el "signo de entidad estática es reemplazado por el de integración dinámica, de integridad" (1978: 87). Ocurre lo contrario con los productos de la arquitectura: una obra construida —y cada elemento de la construcción— es esencialmente estático, aspira incluso en todo momento a la estaticidad —rigidez, fijeza— como garantía de estabilidad. Entonces, una obra arquitectónica adquiere su dinamismo (se convierte en espacio) cuando el sujeto la recorre y habita, tiñéndola inevitablemente con su identidad; la simbolización de la dimensión constructiva y formal se da gracias a las funciones y los usos humanos que cobija. Por lo que respecta a la literatura, "la unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo: sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración" (Tinianov, 1978: 87). En ambas disciplinas la última palabra la tiene el componente subjetivo que recorre, atraviesa, ocupa, anida en esas formas producto de selección y combinación de elementos: el yo que las habita.

exterior tomada de la vida práctica." (Eichenbaum, 1978: 38)

1.1.4. Habitar, hábitat, hábito

> La relación del hombre con lugares y, a través de lugares, con espacios, reside en el habitar. La relación hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado en su esencia.
>
> Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*

Es importante atender a este término que ayuda a la comprensión y análisis de los respectivos modos de organizar los materiales y los propósitos propios de la literatura y la arquitectura, así como de aquello que resulta de esa organización: un territorio habitable. Se puede definir la habitabilidad como las condiciones que garantizan el deseo y la necesidad de permanencia en los espacios que cada disciplina puede construir (textual, arquitectónico) y las conductas (o efectos) que esa construcción promueve. El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, explica en Habitar que el acto de habitar es "un intercambio y una extensión" porque "por un lado el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la consciencia del habitante, y, por otro, ese lugar se convierte en una extensión y una exteriorización de su ser [físico y mental]" (2019: 7-8). Y al poner en relación esto con el hecho lingüístico, se entiende que el acto de habitar "es un acto simbólico"[52] de un inmenso valor e interés, en la medida en que organiza todo el mundo para el habitante (2019: 8).

Solo si somos capaces de habitar podemos construir, dijo Heidegger (2014: 7). Porque habitar no es simplemente estar, no lo es en absoluto. Habitar es un verbo que denota acción, estado y proceso

[52] Una bella afirmación se desprende: "Además de nuestras necesidades físicas y corporales, también deben organizarse y habitarse nuestras mentes, recuerdos, sueños y deseos". (Pallasmaa, 2019: 8)

a la vez. Es la actividad que reúne todas las actividades de las personas. Siempre estamos habitando al igual que siempre de alguna u otra manera estamos practicando la lengua. Es en este sentido que el acto de habitar deviene esencialmente el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo (2019: 8). En el habitar se revelan principios "ontológicos", dice Pallasmaa, que afectan las "dimensiones primigenias de la vida" —la temporal y la espacial— puesto que a través del tiempo "se convierte el espacio insustancial en espacio personal, en lugar y, en última instancia, en el domicilio propio", el hogar, la casa (2019: 7-8). Y es precisamente de esta última que se desprende una aseveración más en relación con el habitar. La casa tiene que ver con lo doméstico, y para que ocurra lo anterior —esa transformación del espacio en espacio propio— es precisa la domesticación —o control— del espacio y también del tiempo. Domesticar al tiempo significa "reducir la escala de la eternidad para hacerla comprensible" (Pallasmaa, 2019: 9), y, como hemos visto en la segunda parte, la eternidad está sustancialmente ligada a la noción de duración, y la duración, a su vez, es una cualidad implicada en las cosas mundanas con las que cohabitamos. Un efecto del acto de habitar, por tanto, corresponde a la articulación —simbólica está claro— del tiempo y la duración con unos significados específicos (2019: 9). Es propio de nuestra condición humana tener que dotar de significado afectivo al mundo material que nos rodea a lo largo de nuestra cruzada experiencial y mediante el intercambio constante entre un adentro y un afuera que nos sujeta y nos habla.

El habitar ocurre solo en el transcurso de un recorrido, se despliega a través del tiempo y el espacio, ocupa la superficie del tiempo como en un camino. Tanto en un espacio interior como en la gran escala de una ciudad el sujeto está constantemente pasando de un lugar a otro, del interior al exterior, de un habitáculo a otro. Se mueve, camina, discurre casi constantemente por entre los vacíos que las formas articulan. Por lo general el territorio es conocido, es el cotidiano, el de la proximidad afectiva, el de los lugares de la memoria individual. El desplazamiento inherente al habitar —ese movimiento de los cuerpos a través de los lugares del día a día— pone en evidencia la relación

especial que la habitabilidad guarda con el lenguaje. “Nuestro concepto del hogar se funda en el lenguaje”, dice Pallasmaa, en tanto que “nuestro primer hogar se halla en el domicilio de la lengua materna” (2019: 25).

En sus reflexiones sobre arquitectura, identificó Derrida que al ser el lenguaje un camino, siempre ha tenido una cierta conexión con la habitabilidad, y con la arquitectura (2006: 135). El lenguaje constituye la marca de un itinerario —un camino— porque cuando los significantes (antes los fonemas) se combinan, se despliegan a la vez sobre la superficie espacial, y al inscribir la marca en la hoja en blanco trazan un recorrido que encubre una dirección, un sentido, aunque sea múltiple, aunque consista en el juego de la remisión ilimitada del significante. Cuando habitamos, como en la lengua combinamos lo conocido, lo ya significado, lo rutinario, lo paradigmático, con la eventualidad, la libre combinación de alternativas que permite que ocurra lo diferente, lo transformador. Hay un punto, pues de conexión en la dimensión sensible —del cuerpo, de los sentidos, de los sentires, de los afectos— entre el texto y el hábitat —y su entorno— que se vuelve más fácil de pensar y aprehender si se asimilan desde el acto de habitar. Tal vez lo que escribe Barthes en “De la obra al texto” sirva para ilustrar mejor esta idea:

> El texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía […] el lector del texto podría compararse a un individuo desocupado […]: este individuo discretamente vacío se pasea […] por la ladera de un valle […]; lo que percibe es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados: luces, colores, vegetaciones, calor, aire, tenues explosiones de ruidos, delicados gritos de pájaros, voces de niños del otro lado del valle, pasos, gestos, ropas de habitantes muy cercanos o muy lejanos; todos esos incidentes solo son a media identificables: provienen de códigos conocidos, pero su combinatoria es única, fundamenta el paseo en una diferencia que nunca volverá a repetirse más que como diferencia. (2002: 77-78)

Diferencia[53], por una parte, porque un signo es lo que los demás no son, por tanto, no podemos tratarlo de manera aislada porque forma parte de un conjunto del que depende y con cuyos elementos se relaciona y organiza de acuerdo con ciertas topologías o estructuras combinatorias, es decir, que como sostuvo Paul de Man la performatividad del signo lingüístico es meramente posicional (1990: 35). Por la otra parte, repetición, lo que viene a ser que la palabra significa, o, mejor dicho, tiene sentido porque la reconocemos y si la reconocemos es porque ya la hemos conocido previamente, y su aparición en un nuevo contexto discursivo viene a ser una repetición.

Cuando se habla de códigos conocidos, de elementos próximos y frecuentes, se está hablando, en definitiva, de algo que se ha visto ocurrir antes —muchas veces. El acto de habitar implica la reiteración de ciertas conductas, costumbres, recorridos. Todo hábitat ostenta algunos parámetros de acción o percepción cuya repetición garantiza su sustento y continuidad. La habitualidad es el efecto del acto de habitar el hábitat. Hay, pues, una correspondencia significativa entre el hábito y el hábitat —que desborda lo que este par de palabras comparte en su raíz etimológica— que repercute rotundamente en el lenguaje y, en consecuencia, en las prácticas discursivas. Podría pensarse a priori esta relación partiendo de que el hábitat es aquel espacio en el que tienen lugar los hábitos más constitutivos de una especie, grupo o individuo. José Luis Pardo en el ensayo *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* plantea el tema del hábito ligado a la repetición, y sigue a Hume para afirmar que la repetición no cambia nada del paisaje, pero sí crea hábito. El hábito no es algo empírico que pueda deducirse de la experiencia, sino que está inducido por

[53] Ya antes de la deconstrucción —tendencia que abrazó impetuosamente esta afirmación de la lingüística estructural saussureana sobre la diferencia (differance) como productora de significados— Heidegger escribía en Die Sprache ("El habla") a propósito de la dimensión espectral del ligamen entre palabra y cosa, o palabra y mundo, que al nombrar se invoca la cosa, pero, así como se invoca la cosa, se invoca la diferencia entre palabra y mundo, a la vez que parecen aproximarse mediante la invocación. Es la diferencia, dirá Heidegger, la que permite el despliegue de la cosa y de la palabra. Es la diferencia entre una y otra lo que permite que una y otra sean. (1987: 23)

ella. Con el nacimiento de un hábito se produce el nacimiento de un hábitat, de un espacio habitable, porque los espacios no son creados por sus habitantes; los espacios están constituidos por hábitos y son los hábitos los que hacen a los habitantes. En otras palabras, afirma Pardo, el hábito es la huella, el signo de un acontecimiento, la marca de una frecuencia y una intensidad que "ha herido" al ser. (Pardo, 1991: 64)

El hábitat induce la repetición que deviene hábito. Y es el hábito entonces el que renueva el ciclo de lo que se piensa y proyecta como hábitat y reproduce las formas. Si el primer término se corrompe, y su corrupción queda desatendida por los estados, los poderes económicos, las personas y los colectivos, significa que nuestros espacios —supuestamente habitables— perpetúan hábitos atrofiados, insalubres, corruptos, pero a los que estamos demasiado habituados como para cuestionar.

El hábito —cuyo sortilegio es semejante al del lenguaje en tanto se funda en la diferencia y la repetición— está fuertemente relacionado con los espacios y las funciones, pero también con un régimen opresivo que consiste en la sistematización de los hábitos por medio de la Ley. Como se ha visto, el sistema de la lengua consiste en un conjunto finito de unidades diferenciales de significación, cuyas relaciones pueden simplificarse como relaciones de combinación —sintagmáticas— y relaciones de sustitución o selección —paradigmáticas. Esta dialéctica de la presencia y de la ausencia es fundamental. El habla y la escritura, por tanto, remiten al juego dialéctico que es también propio de toda configuración espacial: el de la aparición y la desaparición. Para reconocer la correspondencia entre los mecanismos de poder que determinan la topología de las formas arquitectónicas y las literarias es indispensable no pasar por alto que hablar de espacialidad tanto como de forma significa hablar de estructuras, de función, de modelos, de series, de sistemas, de reglas, de regímenes, de hábitos, de leyes.

1.1.5. Regla, Ley

En la sesión de 1977, denuncia Barthes que hay "una contaminación de rectángulos" (2003: 169). Aunque la forma rectangular no es esencialmente orgánica –porque "nada hay en la naturaleza que se disponga siguiendo al ángulo recto" (Barthes, 2003: 169)— predomina en el principio de casi toda disposición espacial humana. Cuando observamos detenidamente nuestro hábitat en cualquiera de sus niveles o escalas (azulejos, cajones, sillones, mesas, muros, puertas, ventanas, escalones, techos, ascensores, habitaciones, casas, parcelas, manzanas, plazas, ciudades, etc.), percibimos inevitablemente la "primacía de los ángulos de 90º y 180º" (Barthes, 2003: 169). El rectángulo —y las líneas rectas que lo conforman— representa la unidad mínima de nuestra existencia práctica; sin embargo, como declara Barthes, se trata de una forma "artificial, históric[a], cultural, ideológic[a]" (2003: 169). Conclusivo y determinante dirá que el rectángulo "es la forma simple del poder" (2003: 169) y que su propagación contaminante tiene un origen específico, unos productores bien distinguibles: los agentes de esta contaminación son los arquitectos, dictamina Barthes, que guiados por la razón glorifican el orden producto de los "trazados reguladores" (2003: 169).

Venturi, sobre el mismo tema, dice que la arquitectura moderna estuvo demasiado tiempo limitada a "las restricciones de las formas rectangulares" cuya inflexible necesidad "supuestamente" nace de requerimientos técnicos, estructurales y de la producción en serie (1980: 79). La raíz de estas restricciones se hunde en aquel nacimiento fatal que anunció Le Corbusier sobre la tarea del arquitecto. Tragedia originaria de la arquitectura moderna que no fue otra más que "la obligación del orden"[54]. Como demuestra Rancière,

[54] El comentario completo de Le Corbusier expresa que el trazado regulador es "un elemento inevitable de la arquitectura. La necesidad de orden. El trazado regulador es una garantía contra la arbitrariedad. Procura satisfacción al espíritu. El trazado regulador es un medio, no una receta. Su elección y su modalidad de expresión forman parte integrante de la creación arquitectónica" (2012: 179).

la forma (sensible) siempre "interviene al mismo tiempo como principio de revolución formal y principio de nueva repartición política de la experiencia común" (2000: 25) —esta intervención recíproca es la misma del hábitat y el hábito—, puesto que la política tiene que ver con las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo, con lo que vemos y lo que podemos decir (Rancière, 2000: 20). La política también tiene que ver con quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir (2000: 20). Si el arquitecto es "el que traza", es, en suma, el que ejecuta el dominio sin detentar el poder político.

Al acometer el análisis del concepto "regla", Barthes recuerda en primer lugar a Benveniste cuando define el étimo rex no como jefe, sino como "aquel que determina los espacios consagrados (las ciudades, los territorios)" (2003: 171). *Rex* es "el que traza" los límites de un territorio. El "territorio", por su parte, puede ser pensado en distintos sentidos, dice Barthes; es el espacio apropiado, definido contra las intrusiones, donde el individuo domina, pero también es el espacio ligado a las funciones recurrentes, a los hábitos. Aparece entonces la relación entre espacio y función asociada a los hábitos, mientras que en el plano antropológico sería, según el autor, asociable con la noción de dominio (Barthes, 2003: 171-172).

Cuando Le Corbusier manifiesta que "el trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad" y, por tanto, "procura la satisfacción del espíritu" (2012: 179), esto representa el agregado sensible en tanto satisfacer el espíritu es la "función" de la estética —aunque lógicamente es una contradicción—, su efecto. La plástica formal, por tanto, no sale de la escena, ni pasa a formar parte de un régimen otro subsidiario de la empresa arquitectónica, sino que la función gobierna de facto el régimen estético y le transfiere sus intereses y prioridades relativas al "uso", de acuerdo con una mecánica de especialización y división en todos los aspectos "tanto en los materiales y estructura como en el programa y espacio" (Venturi, 1980: 53). Es ideológica, no por eso desdeñable, toda jerarquización de categorías de valor en el ámbito de lo humano.

Las relaciones entre el espacio y las funciones, evidentemente, determinan lo que entendemos por "sistema de hábitos". Y sobre la *regulación* espacial identifica Barthes un "acento activo" de la regla (lo recto) en la "*sistematización* de los hábitos". Los hábitos no son unidades autónomas y universales que se replican históricamente en las sociedades; son producto de la confluencia y la interferencia de múltiples dimensiones físicas y mentales. La regla, por tanto, cuando funciona como el criterio que orienta las decisiones de *distribución* y *organización* de los territorios, y, consecuentemente, el *direccionamiento* de las costumbres en el seno cultural comienza a comportarse como "función e instrumento de control". Está íntimamente ligada a la "idea de conducir: el tiempo, los deseos, el espacio, los objetos" (Barthes, 2003: 173). Cuando la sistematización de las costumbres pasa a ser tarea del Estado y las instituciones, la regla va a orientarse a ser la regla-ley mediante la noción de contrato, señala Barthes, y, apenas la regla está incluida en un contrato existiría la posibilidad de infracción y así, la resultante desobediencia que el Estado castiga. Concluye Barthes: "El ciclo equivocado está establecido" (2003: 173-174).

Venturi, por otra parte, sostiene que los arquitectos modernos "en su papel de reformadores abogaron puritanamente la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y sus yuxtaposiciones" (1980: 27). Y esto que podría parecer una apreciación superficial —relativa a las coordenadas formales (y por ende plásticas)—, tiene implicaciones y consecuencias complejas. Puesto que, como venimos diciendo, el régimen estético configura una determinada experiencia del sentir e "induce a nuevas formas de subjetividad política" (Rancière, 2017: 13). Las palabras de Venturi que se citan a continuación muestran la confrontación de dos proyectos estéticos cuyos principios (en cuanto al orden y la regla) son bien diferentes, y estas diferencias no conciernen solo al resultado plástico, sino que tienen que ver con actitudes distintas respecto de lo humano, lo histórico, la arquitectura y el ambiente:

> ¿No deberíamos resistirnos a los que deploran la confusión? ¿No deberíamos buscar significados a las complejidades y contradicciones de nuestra época y reconocer las limitaciones de los sistemas? Dos justificaciones para destruir el orden: el reconocimiento de la variedad y la confusión en el exterior y el interior, en el programa y el medio ambiente, y en todos los niveles de la experiencia; y la limitación característica de todos los órdenes hechos por el hombre. Cuando las circunstancias retan al orden, el orden debería doblarse o romperse: las anomalías y las incertidumbres dan validez a la arquitectura. (1980: 64)

De ahí que el impetuoso funcionalismo moderno en su afán de reducir la experiencia humana a unidades de función universales claramente diferenciables (semejantes a elementos de una máquina) como premisa al diseñar los espacios, niegue acríticamente las múltiples realidades culturales que conviven y se superponen en el ser-estar contemporáneo. El "orden" y la "regla" como recursos espacializadores rechazan perjudicialmente el valor de la contingencia o lo circunstancial, de lo incierto, del acontecimiento insignificante. El principio estético por el cual la forma debe seguir a la función reviste una formulación ideológica de gran alcance, de inevitables y manifiestas consecuencias políticas especialmente en el espacio arquitectónico. Si la ecuación forma/función es, en efecto, siempre una negociación ideológica, convendría preguntarse hasta qué punto la ley de la forma se involucra en la sistematización de las funciones y de los hábitos.

"Los 'modelos' estilísticos normalmente no pueden asimilarse a 'estructuras profundas', a formas universales surgidas de una lógica psicológica común" —afirma Barthes en "El estilo y su imagen"—; al contrario, "estos modelos son tan solo depósitos de cultura (incluso aunque parezcan muy antiguos); son repeticiones, no fundamentos; citas, no expresiones; estereotipos no arquetipos" (Barthes, 2002: 158). El interés cultural, en efecto, de interpelar políticamente a las expresiones estéticas, a "los modelos estilísticos" reside en la posibilidad de identificar (y desactivar) la función simbólica que imprime la ideología en las formas sensibles —e interviene

en el proceso mismo de *simbolización*, es decir, de mediación o acercamiento entre lo real y lo imaginario. Como explica Pardo "nuestras experiencias sensibles moldean la imaginación y crean en ella un hábito de conectar representaciones e impresiones en cierto orden" (1991: 95). El salto epistemológico supone, pues, pasar críticamente de lo concreto de la forma a lo que de esa forma se desprende y cuela en el imaginario colectivo, o en los sistemas de las prácticas humanas, adoptando sentidos abstractos pero que evidentemente guardan relación substancial con lo que insinúa la expresión concreta.[55]

[55] Parte del proyecto deconstructivista del arquitecto norteamericano Peter Eisenman —también motivo de su relación íntima de amistad y colaboración con el filósofo Jacques Derrida— consiste en superar la tradicional oposición entre la forma y la función. Este gesto, significa repensar la arquitectura en el sustrato abisal.

1.1.6. Excurso: *Deseo*[56]

> Todo lo que es elaborado por la construcción subjetiva (a escala del significante en su relación con el Otro, que tiene su raíz en el lenguaje) solo está ahí para permitir al espectro del deseo que nos deje acercarnos, para probar, a esta especie de jouissance prohibida que es el único significado valioso que se le ofrece a nuestra vida.
>
> Jacques Lacan, "De la estructura como "inmixing" del prerrequisito de alteridad de cualquier de los otros temas"

Lacan, en la conferencia de 1966 "De la estructura como 'inmixing' del prerrequisito de alteridad de cualquier de los otros temas", reconoce el contrato íntimo entre el deseo y el lenguaje. Al deseo nunca se lo puede reconocer del todo una vez que ha entrado en el código, sin embargo, toda la arquitectura de la subjetividad se construye en torno al deseo, es la *matriz*. La dimensión subjetiva de la afectividad está en estricta relación con la teoría del sujeto del deseo que desarrolló la ciencia psicoanalítica, en tanto la condición del deseo

[56] "Lacan no opone una filosofía del deseo a una biología de las pasiones, pero utiliza un discurso filosófico para conceptualizar la perspectiva freudiana, a su juicio insuficiente. Establece entonces un vínculo entre el deseo fundado en el reconocimiento (o deseo del deseo del otro) y el deseo inconsciente (realización en sentido freudiano). Al hacerlo, diferencia más que Freud el deseo de la necesidad. A través de la idea hegeliana de reconocimiento, entre 1953 y 1957 introdujo un tercer término, que designó con la palabra "demanda". La demanda se dirige a otro, y en apariencia se refiere a un objeto. Pero ese objeto es inesencial, porque la demanda es la demanda de amor. En otras palabras, en la terminología lacaniana la necesidad, de naturaleza biológica, se satisface con un objeto real (la comida), mientras que el deseo (Begierde inconscientemente) nace de la distancia entre la demanda y la necesidad. Se basa en un fantasma, es decir, en otro imaginario. Es por tanto deseo del deseo del otro, en cuanto que trata de ser reconocido absolutamente por él, al precio de una lucha a muerte que Lacan identifica con la famosa dialéctica del amo y del esclavo". (Roudinesco, 2008, Entrada: "Deseo")

es el movimiento, el desplazarse en el camino y el acto de habitar los significantes para realizarse. Y quien habla de deseo, según Lacan, habla de fantasía, porque la fantasía define la focalización de las escenas que el sujeto gesta para ubicarse en relación con los objetos (Masotta, 1970: 62). La dialéctica propia del lenguaje, pero también de la mecánica del hábito está ligada a una dimensión psíquica, subjetiva, afectiva, anímica, y como tal resulta indispensable para comprender el funcionamiento del deseo.

Lo que Freud llama *Fort-da* es la condición para una economía del deseo, pues en el momento *-da* el de la aparición del objeto de deseo que había antes desaparecido, se produce la reducción de la tensión. Esta operación reclama otra: la repetición. Y la repetición se entiende como la garantía final tanto del goce como del placer.

Así, antes de convertirse en mecanismo de poder, la repetición —desde el punto de vista del psicoanálisis— sirve al sujeto para vehicular la manifestación más profunda de su subjetividad: el deseo[57]. Pero el deseo es un objeto perdido porque nunca puede ser idéntico a sí mismo —en cuanto se encuentra, se pierde— por tanto, se encarna en la selección del significante y se mueve en la cadena. Hacia su satisfacción, el deseo se desplazará una y otra vez para significarse en un elemento distinto, pero con el que guarda una relación de contigüidad o de semejanza —metonímica. El deseo pasa por la Ley y se hace demanda para ser satisfecho, pero resulta que es ahí mismo donde cae su resto. Entonces, insatisfecho, se desplaza y se inscribe en otro significante de demanda; circula por las napas del significado,

[57] A modo de breve apunte, recordemos que el sujeto del psicoanálisis nace cuando "lo real", el cuerpo, experimenta por primera vez la tensión libidinal hacia un objeto (la madre primero) que le es inmediatamente prohibido. El reemplazo del significante fálico como significante primordial del deseo por el significante Nombre-del-Padre en la resolución del Edipo, consiste en la metaforización (o transferencia en Freud) que funda la represión originaria por la que queda estructurado el inconsciente del sujeto. El deseo, en consecuencia, se torna velado para el sujeto, y solo podrá aspirar a inscribirse por vías inciertas en un significante que, desde luego, nunca representa completamente la especificidad del deseo, pues este ya se ha perdido y su destino es el de los objetos sustitutivos. Una vez el deseo pasa de deseo de ser a deseo de tener precisa hallar el medio para su expresión en la lengua.

articulándose en la cadena significante y disolviéndose de nuevo en su imposibilidad.

En relación con la arquitectura dijo Derrida que "cada espacio arquitectónico, todo espacio habitable, parte de una premisa: que el edificio se encuentre en un camino, en una encrucijada en la que sean posibles el salir [desaparecer] y el retornar [aparecer]" (Derrida, 2006: 134). La repetición de estas operaciones, ya se dijo, es lo que se interpreta como el reencuentro del sujeto con su identidad especular. La afectividad nace de los elementos constructivos —las palabras, los materiales de la arquitectura— pero no está implícita en ellas —en su significado convencional, prestablecido—, sino que emerge como producto de una relación, como condición de una construcción volumétrica del espacio literario, a partir —entre otras cosas— del funcionamiento del deseo.

Una interpretación del espacio arquitectónico como un espacio textual, y del espacio textual como espacio arquitectónico traza un mapa singular en el que el sujeto está entremedio, discontinuado y escindido en los intersticios del texto y de los volúmenes habitables. Se desplaza de lado a otro, puede esconderse, puede dejarse ver, puede ser uno solo en el mundo (todo espacio se define por los límites, el mundo es un espacio delimitado). Que la identidad del sujeto se entienda —con Freud y Lacan— cifrada en el deseo, implica la transvaloración de la experiencia cotidiana del Nombre-de-la-Ley en la experiencia cotidiana del libre-juego[58]. Implica también tener en cuenta para cualquier consideración espacial la certeza de que habitar es estar en constante movimiento.

Eisenman, en un sugerente gesto de integración disciplinar que nos sirve mucho, pide a la arquitectura no un usuario, sino un "lector":

> Una arquitectura "no clásica" empieza a considerar de forma

[58] "Libre-juego: un campo de sustituciones infinitas en el marco de un conjunto finito". (Derrida, 1970: 282)

> activa la idea de un lector consciente de su identidad en tanto que tal, en lugar de ser un mero usuario u observador. Propone un nuevo lector distanciado de cualquier sistema de valores externos (y especialmente de un sistema arquitectónico histórico). Un lector así solo dispone, como competencia anterior al acto de la lectura, de su identidad como lector. Es decir, un lector de este tipo no posee un conocimiento preconcebido de lo que debe ser la arquitectura (en términos de proporciones, texturas, escala y apariencia). (2017: 131)

De aquí que el espacio literario resulte fundamental para comprender el "lugar" del deseo, de la *jouissance*, como efecto estructural, asociado a una organización del espacio que necesita la Ley, la regla, pero que la burla cuando admite que el espacio del texto se vuelva lugar de placer.

Habitar afectivamente significa que ocurra el cruce, la encrucijada, y la travesía por medio de la cual valoramos y experimentamos simbólicamente el espacio habitable y habitamos el espacio simbólico del texto. Solo en un cruce puede haber lugar. Solo donde opera una relación de escala, de proporción entre un dentro y un afuera y el estatus anterior (previo-convencional) de los elementos —ya sea el medio de implantación o el código lingüístico más la tradición.

Tal vez sea posible empezar a pensar la jouissance, el disfrute, el placer, el goce como aspectos esenciales de la pragmática espacial si de habitar afectivamente se trata —cuestión central para la proxemia, como veremos en el próximo capítulo. Si pudiésemos habitar como *sabemos* escribir y leer, nuestra economía subjetiva del deseo tendería mucho más a la satisfacción que a la insatisfacción. En este sentido es que la arquitectura necesita aprender del texto, para desprenderse de las políticas del orden y el control que motivan las relaciones entre las formas y las funciones. Y en lo que atañe al espacio *formalizado*, en tanto resultado del proceso de diseño y ejecución, una arquitectura-texto o "una arquitectura entendida como escritura" (Eisenman, 2017:

130) permite pensar el espacio como instancia de transformación. Librarse de la idea del edificio arquitectónico como "obra"[59] acabada que encierra un único significado (mérito de la plástica y la función), para pasar a asumirlo, como un entramado de marcas significantes, de huellas[60] que se dejan leer, al igual que las palabras en el texto, y cuya única condición de sentido es, como Saussure nos enseñó, la arbitrariedad de la relación entre la forma (el hecho material, el significante, la imagen acústica) y el concepto que designa.

[59] Retomamos aquella distinción entre texto "legible" (asociable a la obra) y texto "escribible" (asociable al Texto) que Roland Barthes elaboró en S/Z (1970); distinción que da cuenta de dos tipos de lectura, la primera vendría a ser una lectura pasiva, cómoda, "intransitiva", de ocio. Estos textos no exigen nada del lector más que su tiempo y su atención, su escucha. Otra cosa diferente es la lectura que reclama al lector también como productor, que lo insta a comparecer e intervenir activamente en la performatividad del texto. A este tipo de textos -los abiertos, los que invitan al esfuerzo- Barthes va a atribuir el "valor" de una escritura. A los otros, los legibles, dirá, "los llamaremos clásicos" (2000: 1-2).

[60] "La huella es la manifestación visual de un sistema de diferencias, el registro de un movimiento (sin dirección) que nos obliga a leer el objeto presente como un sistema relacionado con otros movimientos anteriores o posteriores". Eisenman, sigue evidentemente a Derrida en la reflexión sobre la "huella", sin embargo, advierte que es preciso hacer una distinción puesto que Derrida relaciona directamente la idea de "diferencia" con la imposibilidad de aislar la presencia como una entidad. El arquitecto responde a esta dificultad diciendo que "si no puede existir una presencia intrínsecamente significativa que no sea en sí misma un sistema de diferencias, entonces tampoco puede existir una carga de valor o un origen preestablecido" (Eisenman, 2017: 130)

2. PROXEMIA: SOBRE HABITAR AFECTIVAMENTE LOS ESPACIOS

> Con un efecto similar al fenómeno físico conocido como cavitación, el lenguaje opera sobre la sustancia espacial —del mismo modo que los ultrasonidos sobre los líquidos— creando el vacío, la diferencia, el espaciamiento, por tanto la relación y el sentido.[61]
>
> Paolo Fabbri, "Considérations sur la proxémique"

El presente capítulo tiene una doble función porque, aunque la servidumbre al acto discursivo desordene el acontecer orgánico de la episteme, por un lado recupera el principio generador de la idea más preliminar (que surgió del primer contacto con el texto literario); y por el otro posibilita el verdadero ejercicio teórico de "bajar" a la lectura concreta del texto literario los conceptos, principios, modelos, estructuras, leyes y convenciones, inflexiones y rupturas que han ido desprendiéndose de nuestro recorrido. Comprenderemos, pues, la razón de ser de las partes que anteceden la actual, que no es otra que la de conducir el itinerario, desde lo más amplio (la encrucijada de época que supone pensar desde la contemporaneidad, el factor estético, los sujetos, el mundo y las cosas, lo que muestran la arquitectura y el arte verbal sobre el *espacio*, el *lugar,* la *forma*, el *habitar*, etc.) a lo más específico: la proxemia.

En los años 60 el teórico Edward T. Hall acuñó la palabra "proxemia" y

[61] Traducción propia del original: "D'un effet semblable au phénomène physique dit de la cavitation, le langage opère sur la substance spatiale -de la même manière que les ultra-sons sur les liquides- créant le vide, la différence, l'espacement, donc la relation et le sens." (1968: 75)

fundó un pequeño nuevo ámbito de observación para la antropología y la psicología. Aunque el esquema epistemológico que desarrolla no tiene una importancia crucial aquí, puesto que, como hemos dicho, los trabajos están enmarcados en un campo de observación que no es el nuestro, sí nos importa remarcar algunas pautas de la primera propuesta que están en estrecha relación con el abordaje de esta segunda parte. Tres años antes de la publicación de *La dimensión oculta* (*Dimensión caché*) en 1966, Hall había elaborado una aproximación certera a la proxemia que definió como el estudio del modo en que el humano estructura inconscientemente el microespacio —la distancia entre las personas en la realización de transacciones cotidianas, la organización del espacio en sus casas y edificios y, en última instancia, el trazado de su ciudad[62].Un espacio proxémico es siempre lo que está inmediatamente al lado del sujeto, y donde el sujeto se desenvuelve de una forma habitual entre cosas bien conocidas y valoradas. Si se dice que la proxemia refiere a la esfera del "gesto inmediato", es porque se ocupa del espacio restringido, del metro cúbico que nos pertenece y que nos rodea, del espacio de la mirada familiar.

Unos años después de la publicación de La dimensión oculta, en 1968, el semiólogo italiano Paolo Fabbri publicó en la revista Langages un escrito bastante breve titulado "Considérations sur le proxémique" en el que recupera las ideas de Hall y las enriquece de modo notable mediante su enfoque semiológico[63]. Así acaba por ser la interpretación de Fabbri la que más operativa resulta en este encuadre, puesto que tiene en foco el asunto del lenguaje y sus diferentes niveles, y, en consecuencia, la interdependencia entre las estructuras significantes

[62] Traducción propia del original: "The study of how man unconsciously structures microspace —the distance between men in the conduct of daily transactions, the organization of space in his houses and buildings, and ultimately the layout of his town" (1963: s/nº)

[63] Siguiendo la dirección de la semiótica de la cultura de la Escuela de Tartu (que concibe la cultura como un metalenguaje espacial), propone Fabbri que la proxemia nace dentro del marco general de la semiótica, para lograr la aprehensión de las cualidades sensibles como parte de una jerarquía de metalenguajes capaz de describir la "estructura significante" (1968: 65).

y sus germinaciones conscientes e inconscientes. Hall había propuesto una partición del comportamiento humano en el espacio mediante diferentes unidades de análisis (a las que Fabbri identifica con tres niveles de la lingüística: los morfemas, los sintagmas y las reglas gramaticales o semánticas) que corresponden a los diferentes niveles de la consciencia. Para Hall los signos espaciales requieren un análisis de la dimensión profunda —oculta, escondida— puesto que allí se halla la trama de los códigos que regulan las relaciones espaciales y las interacciones sociales. El estudio de la proxemia, por tanto, necesita traspasar lo más superficial y cambiante de los comportamientos humanos, avanzar más allá del "juego ilusorio de los signos en el nivel de la manifestación sensible"[64] (Fabbri, 1968: 66), para ir en la dirección de la estructura inmanente.

Si la dimensión espacial, como sostiene Fabbri partiendo de Hall, está "rigurosamente estructurada", la proxemia, pues, vendría a ser el estudio de la estructuración significante del espacio humano, que, aunque en gran medida se aposta en lo inconsciente, deja alguna "evidencia elocuente". La proxemia, en consecuencia, es aquí una estructura del sentir específica que atiende a una dimensión distintiva del sentir común; aquella que se desprende, como venimos diciendo, de la experiencia que los sujetos tenemos del espacio y las relaciones, normas, modelos subterráneos que —mediante el acto de habitar— rigen desde lo profundo esa experiencia de la substancia espacial:

> Las distancias infrapersonales y las orientaciones espaciales nos hablan: pero como siempre las percibimos envueltas y casi disfrazadas dentro de complejos actos semánticos, a veces nos vemos inducidos a reducirlas a factores externos. La proxémica, en cambio, nos invita a una lectura inmanente de la estructura de este lenguaje[65] (Fabbri, 1968: 68-69).

[64] Traducción propia del original: "le jeu illusoire des signes au niveau de la manifestation sensible" .

[65] Traducción propia del original: "Les distances infrapersonnelles, les orientations spatiales nous parlent: mais puisqu'on les perçoit toujours enveloppées et presque déguisées à l'interieur d'actes sémiques complexes, on est conduit parfois à les réduire à

Por otra parte, no cabe duda de que la narración es un modo aparentemente explícito y deliberado de organización del espacio a partir del material lingüístico (los signos y sus reglas de combinación). En este tipo de organización espacial que es el relato, son las imágenes poéticas las que asimilan (a través de asociaciones afectivas) el factor arquitectónico y tienen capacidad de trasmitirlo —no solo verbalmente sino experiencialmente. Pallasmaa explica que esas imágenes sensibilizan los límites entre nosotros y el mundo, y que, por lo tanto, refuerzan la experiencia existencial de igual manera que las estructuras arquitectónicas forman parte del mundo real y refuerzan, por tanto, nuestra experiencia de lo real. En ambos casos vinculan a nuestro cuerpo con el mundo a través de un proceso de identificación e interiorización inconsciente (Pallasmaa, 2019: 94). Certeau dice al respecto que cada día los relatos configuran recorridos de espacios porque atraviesan y organizan lugares, seleccionándolos y reuniéndolos (combinándolos) a la vez en frases e itinerarios; así, las "estructuras narrativas" configuran "sintaxis espaciales" (2007:127). Los relatos cotidianos y literarios funcionan para Certeau como nuestros transportes colectivos porque organizan lugares en series lineales o entrelazadas posibilitando y regulando, en consecuencia, la circulación espacial (2007: 127).

Por las razones que venimos sosteniendo, la última parte de nuestra investigación va a conducir la especulación teórica hacia la lectura del texto literario, siguiendo las coordenadas de un abordaje que *debe* ser bidireccional o de ida y vuelta (Guillén, 2001: 53). Es decir que hemos de pasar de la idea general ante todo a la experiencia y al goce estético del texto literario y la polisemia que contiene, a la valoración de las palabras juntadas en una única ocasión, creadora de arte (Guillén, 2001: 49-50). Situándonos como es evidente en ese segundo movimiento de retorno a la lectura para ajustar decisivamente las primeras hipotéticas impresiones que de él tuvimos y que motivaron la especulación en primer lugar, o dicho de modo más simple, la

des facteurs externes. La proxémique, aun contraire, nous invite à une lecture inmanente de la structure de ce langage."

intuición de que había algo para decir al respecto. Algo que, como es propio del desempeño teórico, podría servir a la lectura, análisis, interpretación de otros textos literarios. Una clave de lectura en dos niveles articulados por un mismo principio: la proxemia.

De esta noción –la proxemia— que supone una especificidad en la medida en que enlaza teóricamente el punto de vista de la arquitectura y la literatura, nos ocuparemos de aquí en más mediante la observación y análisis de Los llanos (Anagrama, 2020). El proyecto estético que Federico Falco (Argentina, 1977) lleva adelante en esta novela excepcional es lo suficientemente feraz como para constituir un único corpus. Demostrar que esta decisión no es solo acertada sino necesaria para un abordaje realmente profundo del texto, resulta colateralmente parte de nuestro propósito en adelante. No se busca, por lo tanto, ejemplificar lo dicho a partir de un corpus variado, sino mostrar la concreción de algunas ideas a partir de un solo texto. La ambición no es otra que esa.

Una lectura proxémica es un ejercicio del cuerpo además de intelectual. De aquí el andamiaje de teoría arquitectónica —teoría del hábitat/r— que apuntala a este discurso. Es un ejercicio que implica a la imaginación, al cuerpo, a la memoria de la imaginación y a la memoria del cuerpo; un pensamiento de lo afectivo, lo anímico, lo estético, lo sensible, lo sutil que se desprende de la presencia (las cosas, los lugares, la materia), lo que tiende a desaparecer cuando se mira rápido. Una lectura proxémica nos solicita lentos, sin prisas, para poder habitar un resquicio especial, este escondite y refugio del mundo contemporáneo. Una lectura proxémica nos necesita prestando atención a lo que usualmente pasamos por alto, deteniéndonos en los detalles, esos que aparecen interrumpiendo la línea del perpetuo horizonte del llano o esos que marcan el paso del tiempo sin agujas ni números. Por ello no sería justo con nuestro proyecto seleccionar qué es lo más importante de ocho o diez novelas que ilustren lo proxémico porque es completamente contradictorio con la noción misma; sería esa como una suerte de lectura anti-proxémica que avanza rápido, toma lo que le conviene, descuida y descarta todo

lo demás y sigue camino, rápido, rápido hacia otra cosa, hacia otro texto que nunca habrá habitado realmente, pero que sumará.

Comencemos, cuanto antes, a hacer lo contario.

Cambia el ritmo, lector/a de tesis doctorales, exhibe tu aplomo; cultiva tu paciencia y posterga por un rato tus pulsiones urbanas.

*

La contracubierta de la primera edición[66] de *Los llanos* de Federico Falco dice: "Este es un libro sobre el tiempo que pasa y sobre el llano en el que habita un hombre que cultiva una huerta y mira y recuerda y escribe." Este es también, decimos nosotros, un libro sobre un hombre que duela una ruptura amorosa y la pérdida del hogar. Un libro sobre el duelo como un espacio vacío que hay que habitar y transitar inevitablemente para llegar a algún lugar diferente. Es un libro sobre cómo se llena el vacío que dejó lo que se fue:

> Algunos, cuando la vida se les desarma, vuelven a la casa de sus padres. Otros no tienen dónde volver.
> Yo volví al campo.
>
> Armé una huerta para llenar el vacío.
> El ancho tiempo vacío.
> El tiempo sin narrativa, sin historias. El tiempo del llano.
> (*LLI,* 232)

Reflexionando sobre el habitar, explica Pallasmaa que el hogar reúne una variedad muy amplia de dimensiones personales, desde la experiencia mental de identidad y la pertenencia, hasta los deseos y miedos más inconscientes (2019: 24). Por ende, el hogar jamás podrá

[66] Falco, F. (2020). *Los llanos*. Barcelona: Anagrama. Se citará siempre de esta edición y se consignará entre paréntesis la sigla *LLI (Los llanos)* —cuando no se infiera por contexto— y el número de página.

ser un producto comercializable (2019: 18). A estas dimensiones personales hay que añadir lo que ya hemos visto sobre la dimensión material, física, corporal, positiva de estar en el mundo que nos sitúa siempre en relación con algo —o alguien— más, y a la larga, esas relaciones acaban siendo determinantes o condicionantes incluso de nuestra propia identidad. Si tuviéramos que distinguir ciertos grados de relación según el nivel de proximidad —y afectividad—, no cabría duda de que el hogar con las cosas que lo constituyen conformaría el grado uno. Es decir, todo ese conjunto de cosas aparentemente baladíes que terminan fraguando la estabilidad de la vida, la sensación de reparo, la condición afectiva existencial. Encontramos, sin ir más lejos, un claro ejemplo de cosas y relaciones de primer grado —las de *dentro* del hogar— en una de las remembranzas finales del narrador:

> El pasillo largo y oscuro, el jazmín chino del vecino, que pasaba por encima de la medianera y llenaba con su aroma las noches frescas. La escalerita estrecha, las suculentas sobre el descanso; el Playmovil gigante que le regalé a Ciro una navidad […]Los dos ficus, la puerta de chapa blanca, ligeramente picada abajo. El piso de cemento alisado. Las ventanas inmensas. Un mundo en miniatura hecho de plantas, azulejos reciclados de los años sesenta, una barra de acero imantado donde pegar los cuchillos, la mesada también de cemento, el tacho de la basura verde, contra la pared que siempre se manchaba, la heladera vieja. […] Muebles de madera noble; muñequitos y juguetes infantiles en la repisa de la biblioteca de Ciro; fotos y portarretratos en la mía […] la gran ventana de vidrios fijos, repartidos […] nuestra cama; el Ipad de su lado, apoyado en el suelo; mi silla que hacía las veces de mesa de luz, llena de libros y con un velador que Ciro me había regalado […] (*LLI*, 177-178)

Pero todo eso ya no está. En el recuerdo de cada una de esas pequeñas cosas constitutivas de la ritualidad cotidiana, habita el sentimiento de pérdida. Cada una es la marca de una ausencia. Y es tal su envergadura que, según la sociología, el duelo por la pérdida del hogar puede ser muy parecido a la pérdida de un familiar (Pallasmaa, 2019: 24). En *Duelo y melancolía*, Freud explica que el duelo es "la reacción frente a la pérdida de una persona amada o

de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc." (1992: 241) Desde el punto de vista del psicoanálisis esta instancia no comporta para el sujeto una condición enfermiza, sino más bien un proceso necesario que requiere del paso del tiempo para su superación. Este proceso se caracteriza en lo anímico por "una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad" (1992: 242).[67] La interacción del sujeto con la realidad se ve trastocada casi completamente por el dolor anímico, porque si bien la realidad evidencia y constata la ausencia, en la experiencia psíquica del sujeto el objeto perdido sigue vivo. El propósito saludable del proceso de duelo es, por tanto, que lo que ha muerto, muera también dentro. Freud explica lo siguiente:

> El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esa renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo. Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico. (1992: 242-243)

El paso del tiempo conduce finalmente a que "cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvestidos y en ellos se consuma el desasimiento de la libido" (Freud, 1992: 243). Para que ocurra la

---

67 Por lo general, los rasgos del duelo son idénticos a los de la melancolía, que vendría a ser un estado de duelo crónico que sí se considera patológico, a excepción de uno que es el que define la diferencia: "la perturbación del sentimiento de sí" (Freud, 1992: 242).

resolución del duelo es indispensable que pase el tiempo. Y de esto se trata *Los llanos*. De registrar eso que va ocurriendo mientras el tiempo pasa, mientras se espera que pase el dolor:

> A algunas cosas hay que nombrarlas porque si no, no existen; a otras hay que callarlas, para que no sean. Hay que nombrar las nubes. El cielo. Cada uno de los pájaros, cada uno de los yuyos [...] un poste del alambrado, una varilla, las huellas que dejan en el barro los tractores a la mañana.
>
> Callar hay que callar el misterio. Atenerse a las cosas. Mirar solo desde afuera. Lo de adentro no puede verse. Lo de adentro mejor no decirlo. (*LLl*, 176)

Al ser el relato un objetivo imposible para un estado psíquico que recién comienza el duelo, lo que se busca es la contemplación, el nombramiento de lo que se ve, la captación de las impresiones.

> La vida en el campo consiste en mirar. Mirar la banda apenas grisácea y pomposa que se levanta sobre el horizonte y saber si es agua o solo nubes. Mirar los halos que dibujan el contorno de la luna. Mirar si el sol entra limpio.
>
> Acá nadie piensa en imágenes satelitales, sino en nubes que se podrían acercar o alejar, en signos en el cielo, en cambios mínimos. La naturaleza tiene un lenguaje hecho de recurrencias. Aprender a leerlo implica saber detenerse, tomar nota, reconocer, mirar de cerca. (*LLl*, 132)

Recién al final del libro el narrador abrevia la clave de su proyecto estético que no es más que la reconstrucción y ordenación parcial de lo que supuestamente se ha escrito solo como una manera de registrar, de reconocer lo existente, lo circundante: "Abro el cuaderno. Miro mi letra. Todo lo que he escrito en estos meses, en este tiempo del campo" (232). Y abajo, sin que medie más que el espacio en blanco —recurso persistente en la poética de Los llanos, que habla de un ritmo, una cadencia y una paciencia bien específicos— el narrador

pronuncia las palabras finales: "Poner una palabra detrás de otra solo como una manera de estar. Contarse una historia para tratar de estar en paz" (232).

Si podemos atribuirle a este narrador un proyecto estético es porque Falco y el narrador se confunden en un deliberado juego de autoficción. No hay, sin embargo, reflexiones metaficcionales respecto de la genericiad (la autoficción) sino, más bien resulta ser un factor intrascendente: da lo mismo a la historia si pensamos que el narrador es Falco o un escritor anónimo que se parece bastante a Falco. Al narrador, sea quien sea, no le interesa que atendamos con él a este asunto (importantísimo en otros textos); no tiene las energías suficientes, apenas consigue escribir. "Ahora no puedo". "No sabría cómo", dice. "Algo se rompió. No entiendo más nada", dice. "Ya no me sale escribir" (32). Tiene pocas certidumbres el narrador, pero también hay algo de lo que no tiene dudas: "ahora solo quiero mirar el horizonte, la llanura, fijar los ojos en la distancia, que me inunde el campo, que me llene el cielo, para no pensar, para que lo que sucede en mí deje de existir todo el tiempo" (44).

Es, por lo tanto, paulatinamente que se construye el objeto de duelo en *Los llanos*, porque el narrador va descubriéndonoslo a cuentagotas, a partir de episodios dispersos, analepsis, imágenes subrepticias, pensamientos y diálogos que nutren y ensanchan el significado de "ruptura amorosa". Esa voz que narra hilando a mano paisaje y sintaxis ha perdido más que el amor de un hombre —Ciro. Con la relación pereció también la casa que los dos juntos "levantaron" y que la cobijó, y el consecuente aparato simbólico y afectivo que empapó lo habitual, lo cotidiano compartido a lo largo del tiempo. De a ratos, el narrador recuerda:

> De a poco empezaron a subir paredes: ladrillo sobre ladrillo. Crecía algo sólido, algo estable, grande: una casa, nuestra casa.
> Armamos una casa.
> Construimos un refugio y nos encerramos adentro, a vivir todas nuestras siestas y nuestras trasnoches.
> (*LLI*, 172)

> Todo eso que construimos juntos
> Con tanta minucia, con tanto cariño.
> Nombrar todo lo que ya no es mío.
> Nombrar todos los años en que fuimos dos.
> (*LLI*, 179)

Mediante la intromisión circunspecta de recortes del pasado que incorporamos a sorbos, vamos descubriendo que es el propio hábitat (refugio) lo que se le ha derrumbado al narrador. Los Llanos nos interesa porque habla de lo que significa ese derrumbe y de cómo se inscribe en el significante el deseo de nombrarlo. Y también porque ante la pérdida del lugar, al sujeto (empírico y ficcional impulsado por la inercia propia de ambas lógicas) no le queda ninguna alternativa más que establecer-se *de nuevo*. El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento, afirmó Derrida (2006: 135); a su vez, el lugar establecido mediante el trazado de formas sobre el *continuum* espacial abstracto constituye la base para la génesis de un tipo espacial diferente: el espacio habitable. *Hacer* lugar en el espacio significa "el establecimiento de algo que hasta entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día" (Derrida, 2006: 135). Si al establecimiento del lugar no se llega sino construyendo, *implantando*, transformando concretamente la materia, la importancia esencial de la arquitectura deriva de que es, ni más ni menos, su tarea y su problema principal el de "*tener lugar* en el espacio" (Derrida, 2006: 135).

En 1983, ante la Architectural League of New York, el arquitecto italiano Vittorio Gregotti pronunciándose respecto de los orígenes más primitivos de la voluntad arquitectónica expresó lo siguiente:

> Antes de transformar un soporte en una columna o una cubierta en un tímpano, antes de colocar una piedra sobre otra, el ser humano colocó una piedra sobre el terreno para reconocer un sitio en medio de un universo desconocido, con el fin de tenerlo en cuenta y modificarlo. Como todo acto de valoración, también este requería decisiones radicales y una aparente sencillez (1983: 27).

Cuando la ruptura con Ciro significa también la pérdida del hogar (hábitat), de la casa construida ("Pero Ciro, nosotros nos construimos una casa" (*LLI*, 180)), de los hábitos articulados por esa casa y esa relación, el narrador solo puede pensar en irse al campo para empezar de nuevo. Implantar un elemento en el terreno como un acto fundacional por el que se reconoce y señala un espacio propio al que "tener en cuenta" y "modificar":

> El sueño de un lugar donde plantar árboles para siempre. Armar un jardín que dure, que se prolongue en el tiempo. Zapiola es un ensayo general de ese sueño. Alquilar por dos años esta casa en medio del campo, rearmarse acá, atarse por un tiempo a esto.
> [...]
> El ensayo general de un jardín.
> El ensayo general de una huerta. Un lugar donde pasar el tiempo y empezar de nuevo. (*LLI*, 23-24)
>
> Contar historias para llenar el vacío que dejó una casa.
> O llenarlo con árboles.
> (*LLI*, 211)
>
> Atarse a algo.
> A una huerta, un bosque, una planta, una palabra.
> Atarse a algo que tenga raíz, anudarse para no perderse en el viento que sopla sobre la pampa y llama.
> (*LLI*, 232)

Se configura así una especie de bitácora de duelo (del tiempo y el espacio del vacío) y bitácora de huerta a la vez (del dar forma al tiempo y el espacio vacío para que algo suceda, tenga lugar). La escritura de dos procesos, tan diferentes como semejantes: uno que sucede a la muerte y otro que antecede a la vida, uno del todo anímico, el otro completamente terrenal. Mientras tanto, hay que escribirlos para comprenderlos y recordarlos para darles sentido luego, cuando se pueda, cuando se pase el aturdimiento:

> Que la pena no se acaba, se aleja solo por unas horas, unos días, después toma por sorpresa, inunda, revuelve, que hay que aprender a vivir con eso.
> Un cuerpo apenado, ¿cómo se escribe? (*LLI,* 47)
>
> Ahora me pregunto si se podrá escribir como se hace una huerta. (*LLI*, 190)

Esta última pregunta que se hace a sí mismo el narrador es la mejor síntesis para definir mejor el proyecto literario. Ciertamente un experimento formal[68] que busca conciliar, mediante la escritura, dos dimensiones aparentemente ajenas pero simbolizadas a través de una misma figura: la del duelo (como la pérdida de lugar). La formalización en el paisaje se produce mediante la organización que supone una huerta, mientras que en el espacio textual ocurre mediante la inscripción significante, es decir la palabra; pero una palabra dolida, extraviada, afásica, homeless. Las asociaciones entre la huerta y la escritura, en tanto maneras diferentes y a la vez similares de pasar el tiempo y formalizar el espacio, son constantes:

> No se puede controlar una huerta y eso a veces me exaspera. La huerta no crece de mi deseo, sino de su propia potencia, la potencia de la semilla, y se da en medio de accidentes.
>
> Con la escritura pasa más o menos lo mismo: a veces, al escribir, tenía la ilusión de que controlaba el texto pero en realidad todo se daba de una manera en que casi me excluía: brotaba lo que podía en medio de mis propios accidentes, mi neurosis, mi cansancio, mi vagancia, mi temor a qué van a decir, ¿se aburrirán?, qué van a pensar de mí, mi miedo a que no les guste, a que cierren el libro a la mitad y no sigan. Son traspiés no tan diferentes a la sequía, o el viento, o el granizo. Atacan el germen. Los textos crecen en medio, son moldeados y lastimados por mí mismo. Algunos no sobreviven.

[68] Por esto mismo, introducir los fragmentos del texto literario comportará inevitablemente una cesura en nuestro discurso, puesto que desarticular la sintaxis espaciada, lenta que propone la obra, a veces semejante a la forma poética, supondría un perjuicio para el sentido.

> Otros, no cuentan con mi ayuda. A algunos no los puedo ayudar a ser, no sé cómo escribirlos. (*LLI,* 51-52)

Lo que la huerta enseña tiene que ver con comprender el ciclo, comprenderlo como proceso para dar vida. Lo que, sin saberlo o sabiéndolo parcialmente, la escritura quiere nombrar, a la vez, es el proceso del duelo como entendimiento pleno de que algo ha muerto. Y que en este ciclo obvio vida-muerte, estos dos momentos son las formas de encarnación más extremas y evidentes dentro de un proceso con distintas intensidades. En la narración (que muchas veces solamente es enunciación porque no hay puesta en evidencia una voluntad narrativa sino más bien notativa) del estar-ahí mientras tanto se produce en la escritura de Falco una espacialización del tiempo y una intelectualización del espacio:

> Me repito una y otra vez que hay un tiempo para cada cosa. Un tiempo para la siembra. Un tiempo para la cosecha, Un tiempo para la llovizna. Un tiempo para la sequía. Un tiempo para aprender a esperar el paso del tiempo. (*LLI*, 19)

> [...] de luna llena a menguante se siembra todo lo que va bajo tierra; de nueva a creciente, lo que va arriba y es de hojas; de creciente a llena, lo de arriba y que es de fruto; de menguante a nueva, no se hace nada, se espera. (*LLI*, 24)

Integrar el tiempo de la espera, de no hacer nada más que esperar garantiza la continuidad del ciclo para que esos momentos de clímax sucedan y se pueda entonces acelerar la marcha. En un duelo culminado la muerte y la vida coincidirían en un mismo instante, porque solo despegándose definitivamente de lo que murió (anulando la disposición libidinal hacia el objeto perdido) es como se producen las posibilidades de una forma (o versión) diferente (nueva) de la vida. *Los llanos* es la anotación de las historias, necesarias o contingentes, que aparecen en esa búsqueda, en esa espera, para pasar el rato, para distraerse, para llenar, "como una manera de estar", "para tratar

de estar en paz" (232). Historias —pequeños fragmentos de memoria, anécdotas, inventos ajenos, chismes, etc.— a veces más nítidas y próximas, a veces difusas, lejanas, incompletas, monosilábicas, así como las formas que se alzan al echar la mirada sobre la llanura. Figuras que se recortan del fondo homogéneo del cielo sobre la línea del horizonte. La horizontalidad sin fin de la línea. El espaciamiento amplio entre los elementos donde se fija la vista y descansa (un árbol, un poste de luz, vacas pastando, una casita de campo, una cisterna, un camión viejo abandonado en un terreno vacío):

> Aquí el paisaje predomina sobre todo, todo lo contamina, todo lo invade, todo es paisaje. Incluso a la hora de la siesta, con la casa cerrada y a oscuras, es imposible olvidarse. Incluso sin abrir los ojos, incluso dormido, el círculo del horizonte alrededor nunca deja de sentirse.
> Ese gran espacio vacío.
> Aquí no hay lugar para posar los ojos. Cualquier eucalipto, cualquier poste de luz se agradece porque ayuda a fijar la vista.
> El mundo es tan amplio que pareciera que no hay nada que ver: solo cielo, solo potrero, siempre iguales a sí mismos.
> Al esforzarse en el plano detalle es cuando empiezan a aparecer las individualidades, las pequeñas diferencias. Si se clavan cuatro estacas en el suelo y con un piolín rojo se delimita un cuadrado perfecto de un metro por un metro, todo lo que antes era yuyo empieza a separarse y tomar cuerpo: pasto bola, gramillón, pata de gallina, verdolaga. (*LLI*, 41)

El arte poético (o escritura) es la traducción inteligible y organizada, también estetizada, del pensamiento a imágenes verbales, por eso el narrador la rechaza y la evita porque lo que le resulta insoportable es lo que encuentra cuando mira hacia dentro y se pone a pensar. En cambio, buscará el proceso inverso: primero el reporte detallado de lo que ese "mirar el horizonte" le devuelve, sin voluntad a priori de sistematizarlo ni de implantarle una lógica narrativa. Esa actitud evitativa deliberada respecto del "contar" es inseparable de la voz narrativa que tenderá a la la elusión del orden, de la significación forzada, incluso del pensamiento sobre lo que sucede, lo que se ve,

o lo que se siente. Una de las señales más explícitas de esto es un uso llamativamente predominante del infinitivo verbal, de estructuras impersonales y oraciones nominales: "Llegar de noche…" (21); "Dormir en la cama…" (21); "Armar un jardín que dure…" (23); "Darse tiempo." (75); "Acelerar para ir más rápido…" (112); "No encajar. No tener lugar." (127); "La lucha con los insectos, con lo salvaje, con lo que viene de afuera…" (14); "El placer de no hacer nada…" (29); "El inicio de una conversación con el paisaje" (78); "Viento en la parte más alta de las copas." (79); "El dolor continuo en los hombros." (165); "Contarnos historias para salir adelante." (186); etc. Estas marcas formales hablan de una construcción del tiempo muy singular. Dijimos que el habitar tiene que ver con atravesar el tiempo, y también dijimos que el proceso del duelo implica necesariamente que el tiempo transcurra. Pero en ninguno de los dos casos se trata un desplazamiento acelerado, precipitado hacia el futuro, sino que es proxémico; es atento. Contemplativo. En este transcurrir, la reflexión sobre la escritura resulta ser una preocupación constante y central:

> Es difícil resistir la tentación de un mundo ordenado. La sensación de control que da narrar: control del pasado, control de la historia, control de lo que viene, de lo que puede llegar a pasar.
> La velocidad de las palabras seduce cuando uno cree que va a poder ordenar el mundo a golpes de teclado. Estructurar, ordenar, contar mundos perfectos, armónicos, seguros, con la ilusión de que el mundo se vuelva perfecto, armónico y seguro. De que, como en el cuento, las cosas, todo esto, también signifiquen algo.
> (LLI, 186)

Escribir como se hace una huerta supone soltar el control. Dejar que otro tome la palabra, dé el primer paso, darle al afuera la soberanía sobre la historia. Limitarse a observar y ser, como el hortelano, un catalizador de lo que naturalmente ya está ahí aconteciendo. Al final del texto, cuando los nueve meses han pasado, cuando el duelo está hecho y el narrador puede intentar volver a escribir –Abro el cuaderno. *Miro mi letra...*-- descubrimos y comprendemos que el trabajo que

vino después fue un dar forma (estructurar) a ese registro íntimo de la existencia en el paisaje, permitiendo que el paisaje mismo, el espacio mismo que se habita constituya el relato, imponga sus ritmos y exuberancias, sus giros y descansos.

Además de la intención de *escribir como se hace una huerta*, está la de construir un nuevo espacio habitable; se trata, por ende, de establecer un lazo afectivo con ese nuevo espacio. Volver a querer. Volver a hacerse lugar. Para estructurar el espacio hay que dividirlo inscribiendo diferencias (como las localizaciones de los objetos), estableciendo límites (como los muros que constituyen el hábitat), determinando fronteras ("entre el sujeto y su exterioridad") (Certeau, 2007: 135). Como dijimos antes, el relato es una forma particular de organizar y estructurar el espacio. Por lo general esta forma admite y necesita de la descripción, que, como explica Certeau a propósito de Lotman, "es más que un acto de fijación"; la descripción tiene un "poder distributivo" y una "fuerza performativa" que la convierten en "fundadora de espacios"[69] (2007: 142). Es en este sentido principalmente que hay que entender al enunciado espacial como "un acto culturalmente creador" (2007: 135), que estructura un sentir (Williams, 1997) e interviene decisivamente en la repartición de lo sensible (Rancière, 2014). El relato, por tanto, es un modo particular de practicar el espacio, es como "una lengua hablada"[70] porque, como dice Certeau, funciona como un "sistema lingüístico distributivo de lugares en la medida en que se encuentra articulado mediante una focalización enunciadora" (2007: 142). El fragmento que sigue es una buena demostración:

[69] "Recíprocamente, allí donde los relatos desaparecen (o bien se degradan en objetos museográficos), hay una pérdida de espacio: si le faltan narraciones (como se puede constatar lo mismo en la ciudad que en el campo), el grupo o el individuo sufre una regresión hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna." (Certeau, 2007: 136)

[70] Recordemos que, según la tradicional distinción de Saussure, un enunciado dicho por un hablante particular es la lengua (el código, la abstracción) practicada en el habla (la actualización concreta del código por el sujeto hablante).

> Con cada viaje al pueblo, voy delimitando la pampa lentamente. De a poco aparecen hitos que compartimentan el paisaje y me ayudan a nombrarlo: la casa abandonada con el árbol que le crece por dentro (que enseguida le da nombre a ese caminito: el camino de la casa abandonada). El criadero de pollos, el bañado de los patos, los hornos de ladrillo, el montecito de álamos plateados, el campo ese, contra las vías, que está todo tan lleno de árboles que parece un bloque de bosque cortado con cuchillo y transportado a la pampa, como si fuera una porción de bizcochuelo, un bosque en rectángulo. (*LLI*, 36)

Si la articulación que permite la práctica espacial en el relato depende la focalización enunciadora es porque representa "lo opaco del cuerpo en movimiento, actuante, caminante, que goza"; y será la mirada de este cuerpo, como dice Certeau, "lo que organiza indefinidamente un aquí en relación con un *allá*, una 'familiaridad' en relación con una 'extrañeza' (2007: 142). Es crucial, pues, recalcar lo que dice Heidegger en *Construir, habitar, pensar*: que el tema del lugar es un asunto constructivo (2015: 7) pues se consigue solo mediante la inscripción de formas en el vacío, lo que supone una inevitable modificación del estado de cosas, y es una transformación motivada que requiere sí o sí la decisión y la actividad humana para conseguirse, para establecer, emplazar y delimitar. Del mismo modo que el lenguaje transforma cuando nombra y hace presente algo (una ausencia) que antes no existía; elaborando en el acto una realidad que se inaugura en la enunciación misma. Por ende, la lectura, explica Certeau, viene a ser el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos, es decir un escrito (2007:129). Esa relación espacio/lugar y palabra es explorada asimismo por el discurso literario:

> Me gustaría poder describir mejor Zapiola. La casa. El campo que la rodea. El camino de atrás. Me gustaría contárselo a alguien que viva lejos, en otra provincia, otro paisaje, en otro país. Un mail bien largo y que quien fuera que lo recibiera, leyéndolo, pudiera ver Zapiola de verdad, como si estuviera acá, como si las palabras fueran Zapiola, como si las palabras fueran esto. Pero en la página escrita, un paisaje no es paisaje, sino la textura de las palabras con que se lo nombra, el

> universo que esas palabras crean. (*LLI*, 80)

Resulta inevitable relacionar las palabras del narrador con una de las enseñanzas más importantes del formalismo ruso para la teoría del siglo XX, enseñanza que nunca perderá vigencia ni valor al momento de pensar teóricamente cualquier objeto verbal estético. Nos referimos a aquello en lo que Shlovski insiste en "El arte como artificio" cuando procura definir la especificidad del signo poético, su cualidad desutomatizadora: que la función estética del lenguaje propicia la percepción del signo como visión y no como sustituto del objeto nombrado. La voluntad, por tanto, última del texto literario consiste en conseguir una imagen nueva de aquello conocido. La construcción de dicha imagen está inexorablemente orientada hacia el momento de la recepción puesto que el enunciado (la selección y combinación de los signos) se articula siempre para que el *otro* lo reciba y lo comprenda, y, en este caso concreto, vea lo que el emisor quiere mostrar. Y lo que se muestra, como veremos a continuación en un fragmento de *Los llanos*, es una suerte de transcripción de la experiencia subjetiva del espacio próximo:

> Vivir el paisaje es una experiencia primitiva que no tiene nada que ver con el lenguaje. No me enfrento a describir un paisaje a menos que se lo quiera contar a otro que no lo conoce, y en general prefiero dar solo un par de detalles, porque sé que al final es un esfuerzo imposible.
> Vivo el paisaje con la vista, con la piel, con los oídos, pero no lo pongo en palabras. Ni siquiera lo intento. O lo intento solo acá, para mí, palabras clave para no olvidar. Palabras puerta que dentro de diez, quince años, cuando pase el tiempo, me abran al recuerdo de mi cuerpo moviéndose por estos lugares, a las sensaciones y sentimientos de esta época de mi vida.
> Primero hay un nombrar íntimo, descuidado, bautismos como hitos para compartimentar el paisaje y domarlo: el camino de la casa abandonada, el camino del bosque en rectángulo, el montecito de álamos plateados. Formas de colonizar la pampa con etiquetas.
> (*LLI*, 80-81)

La experiencia del paisaje es completamente diferente a la escritura de la experiencia del paisaje. Como expresa el narrador, el espacio que se habita no necesita de ningún discurso que lo ordene y organice. Un espacio solo necesita materia positiva que lo delimite como lugar y, en consecuencia, garantice la consecución de las actividades humanas previstas. El paisaje como la casa se practican antes que nada mediante los sentidos, con el cuerpo. Un cúmulo de sensaciones inmediatas que se tornan habituales y es nada más que la repetición la que consigue dotar a esas impresiones de unos valores simbólicos indispensables. Valores que se fundan esencialmente en un intercambio afectivo que, como se ha visto, poco tiene que ver con el intercambio mercantil. Pero *Los llanos* es un libro publicado, una novela; es decir, que en algún momento esa experiencia del hábitat devino discurso literario. El esfuerzo que media esta transformación es un asunto que, con frecuencia, demanda la atención del narrador:

> Solo cuando aparece el otro empezamos a nombrar de verdad. A separar el paisaje en partes. A prestar atención a qué es lo más notable, qué dos o tres elementos claves habría que mencionar para que el otro pueda reconstruirlo: categorizar, priorizar, seleccionar. Todas maneras de describir, de poner en palabras para el otro, para que el otro, de alguna manera, aunque sea vicaria, pueda formar parte de la experiencia.
> Replicar la experiencia en el lenguaje, aunque el lenguaje no transmita la experiencia.
> Que leer la descripción del caminar por el campo abierto sea como caminar por el campo abierto.
> Virginia Woolf, [sic] buscando reproducir en sus oraciones el ritmo de sus paseos. Adjetivos como curvas, adverbios como cuestas, subordinadas como desvíos, asonancias y cacofonías como basura a la orilla del camino.
> (*LLI*, 81)

El problema de cómo nombrar es lo que se pone en juego como queda manifiesto en el fragmento. Porque al decir-le algo a alguien estamos siempre frente al desafío de organizar lo que se cuenta. Intentamos ser objetivos en pos de describir un paisaje para que el otro lo reciba de la forma más similar a lo real como sea posible, sin embargo, como

explicaba Certeau todo depende de la voz enunciativa que organizará los elementos, antes los seleccionará según un orden de prioridades único. Una elección y combinatoria de referencias que responden a una motivación exclusiva: la de transmitir al otro una experiencia espacial, del lugar, lo más vívidamente posible. El esfuerzo se orienta a conseguir que el otro mediante la palabra consiga ocupar ese sitio que estamos ocupando y por tanto obtener ese punto de vista. Se aspira a que el otro cuando avanza por la secuencia lineal del discurso, avance por un territorio, siga un itinerario.

Los conceptos de "espacio" y "lugar" que ya hemos tratado en el capítulo anterior encuentran su expresión en el discurso de dos maneras diferentes: por un lado, el lugar quedará definido por objetos que podrían reducirse al "estar ahí de un muerto", mientras que el espacio se especifica a partir de las acciones, operaciones, movimientos de un sujeto histórico, por lo que el espacio tiende a estar asociado con una historia mediante un movimiento (Certeau, 2007: 130). Concretamente, dice que encontraremos en los relatos una oscilación entre dos alternativas estrechamente vinculadas con lo que ya hemos dicho: o bien ver, en tanto conocimiento de un orden de los lugares, como si de un *cuadro* o *mapa* se tratase ("hay"):

> Panamericana. Dos carriles. Cuatro carriles. Seis carriles. Todos llenos de autos. Todos a velocidad máxima. Verse obligado a entrar en el flujo. A seguir. La corriente que te arrastra. No hay retorno. Ya está. No puedo parar. Ya estoy lanzado.
> Aserraderos.
> Corralones de construcción.
> Estaciones de servicio.
> Playones con autos estacionados bajo el sol.
> Mueblerías.
> Casas detrás de cercos. Countries.
> Un peaje, la autopista que se eleva. Las casas abajo chiquitas, bajitas. Se les pueden ver los techos. Las calles sucias que corren frente a ellas, agua estancada en el cordón cuneta.
> Carteles inmensos.
> Tanques cisterna. Edificios a medio terminar. Terrazas deslucidas.

> Un auto accidentado arriba de una columna. La indicación de usar el cinturón de seguridad.
> […]
> Su voz en el parlante del teléfono, indicándome cada semáforo, cada calle, qué iba a ver en una esquina, hasta dónde tenía que seguir, dónde tenía que doblar.
> Unos días antes él había ensayado el mismo camino en bicicleta y, para poder guiarme, tenía todo anotado […] el cartel de tal pinturería, la fachada de una casa cubierta de azulejos marrones, una cuadra entera de calle empedrada y plátanos altos.
> (*LLI*, 148-149)

O bien, dice Certeau, existe la estrategia basada en un ir, que serían las acciones espacializantes asociables a la figura del tour o recorrido en tanto organiza movimientos ("entras, atraviesas, das vuelta…") (2007: 131):

> Después el camino topaba con la estancia de Santa María, y doblábamos hacia la izquierda, por el camino grande, el camino de Perdices, también un camino viejo y profundo, caído hacia un costado, porque por una de sus cunetas corría un canal ancho que con cada tormenta traía agua desde el Espinillal, desde el Molle, desde Puente La Selva. El campo de Bocha Pignatelli, el campo de Gastaudo. Enseguida, como surgido de la nada, y siguiendo la línea de los postes de luz, se abría hacia la derecha un camino angosto. En la primera entrada vivían Juan Pancho y Juan Jorge, unos primos de mi mamá, sobrinos de mi abuelo. En la segunda entrada, doblábamos nosotros. (21)

La conducta simulada de rehuir la fórmula del relato tradicional —evitando la historia en beneficio del registro de los procesos (sin imponerles significados narrativos)—, hace que, de las estrategias antes mencionadas, prevalezca en *Los llanos* el "mapa", en la medida en que responde mejor a esa necesidad del narrador de solamente nombrar. Sin embargo, aunque de un modo subrepticio, la presencia de una historia se patentiza poco a poco. Para que esto último ocurra es indispensable la espacialización del lugar por medio de desplazamientos, acciones y movimientos. Se torna constitutiva

del discurso literario, por tanto, de la búsqueda de una forma capaz de asignar un valor añadido a los "movimientos en el vacío", "los recorridos diarios, los senderos que se marcan en el pasto de tanto ir y venir a la huerta, tanto ir y venir a darles de comer a las gallinas" *(LLI*, 109). El desafío consiste en hacer literario lo próximo para expresar literariamente la vivencia cotidiana de "Esos senderos, esos movimientos a través del aire de cada día. Esos rastros. Esas huellas." (109). Y hacerlo literario significa hacerlo importante, transmisible y perdurable:

> Misteriosamente, ese contar el espacio que en principio parece condenado al fracaso, también termina engrandeciendo el paisaje. Intentar nombrarlo, me obliga a mirar en detalle, mirar en profundidad. A veces, hay cosas que, si no nombramos, no existen: una determinada nube, un determinado árbol, un determinado yuyo.
> Nombrar el paisaje también da un cierto/falso sentido de propiedad. (*LLI*, 81)

Hay, pues, como expresa la última oración, una implicación contundente entre el acto de nombrar (con las operaciones previas que lo facultan) y la apropiación simbólica de lo real. Si lo proxémico deriva de la estructura inconsciente y subjetiva del microespacio, es inevitable que lo afectivo quede adherido al acto enunciador de nombrar el paisaje *propio*, la casa *propia*, en definitiva, el espacio cotidiano donde tiene lugar lo habitual.

En la *Política*, Aristóteles intentado comprender las formas de la sociabilidad humana y más precisamente de las condiciones de la organización política, revisa en primera instancia las características de la unidad más sencilla y fundamental de la comunidad: el *Oikos*. Unidad que se define por posibilitar a sus miembros la satisfacción de las necesidades cotidianas, de la vida diaria, viéndose establecida "primordial y naturalmente" a partir de la unión del macho y la hembra con fines procreativos. Para los fines productivos de la unidad doméstica mínima en la Grecia antigua se consideraba el esclavo y el buey —siervo del pobre— como elementos igualmente constitutivos

de la *oikia*. Se entiende mejor esta participación común en un espacio acotado mediante la formulación aristotélica que indica que la que los miembros del *oikos* comen del mismo pan y se calientan del mismo fuego (1970: 1252ab). La casa es, en definitiva, una unidad reproductiva y productiva. Una suma de casas forma una aldea, y una suma de aldeas vendría a constituirse en polis donde Aristóteles encuentra el punto más importante y perfectible de la organización social. No obstante, en la concepción del eremita la *polis* ya está *a priori* implicada en la constitución de la unidad doméstica mínima. Así "la ciudad es por naturaleza anterior a la casa y a cada uno de nosotros, porque el todo es necesariamente anterior a la parte" (1970: 1253a, 4). Por último, cabe aludir a otro de los sentidos a los que la oikia refiere, y es el que atañe al orden de la propiedad, puesto que las propiedades -o bienes- que integran la casa son tan esenciales para su definición como los miembros que en ella conviven. La propiedad es una parte de la casa, ha dicho Aristóteles, y el arte adquisitivo una parte de la administración doméstica; de modo que también los bienes que se poseen son un instrumento (de acción o de producción) para la vida (1970: 1253b, 6).

Cuando Barthes, en la sesión del Collège de France del 20 de abril de 1977, recupera la propuesta de Hall e introduce la noción de proxemia como elemento de una posible tipología de los espacios subjetivos, singulariza tres niveles "afectivos" de *habitualidad* espacial que van de lo macro a lo micro en los que resuenan los parámetros establecidos por Aristóteles respecto de la *oikia*. Primero habla del territorio o lo que es del propio dominio, allí donde alcanza la mirada o el olor o el ruido; en segundo lugar, se encuentra el reparo (la choza, el cuarto, el apartamento) que vendría a ser donde se predomina, se recela; y, por último, el nicho o nido (la cama) que es donde se alcanza, donde se toca (Barthes, 2003: 166). Estos tres niveles serían constitutivos del hogar entendido en sentido amplio —y no solo como el refugio material, un simple objeto o edificio. El hogar es abarcativo porque representa un estado difuso y complejo que integra memoria e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente, a la vez que es el escenario de rituales y de ritmos personales, de rutinas cotidianas

(Pallasmaa, 2019: 18). Atendamos a las marcas de la triple nivelación en el fragmento que sigue:

> En el *campo*, y más en otoño o en invierno, una casa siempre es un refugio. Se siente en el cuerpo, la inmensidad que la rodea. Una casa en el campo tiene la forma de un gran silencio. El interior es un interior cálido. Luz de tungsteno. Olor a tostadas y café con leche. (LLl, 101)[71]

La esencia del hogar radica en su dimensión temporal y en la continuidad como requisito, explica Pallasmaa, puesto que un hogar no se produce de un momento al otro; es un proceso gradual producto de la adaptación al mundo (2019: 18). Los tres niveles de habitualidad que proponía Barthes, por tanto, se ponen en juego en la recuperación del hogar en *Los llanos*. Su tratamiento discursivo se funda en un mecanismo proxémico que se vuelve estructurante dentro de la narración. Se genera un flujo sutil que recorre estos tres niveles como demuestra el siguiente fragmento:

> Los ruidos del atardecer, los pájaros mientras se acomodan en sus ramas, los gritos de las loras, el chillar de los chimanguitos, el batir de alas de las palomas. Después, de pronto, calma y silencio. Se oye orinar a una vaca, un chorro grueso que repiquetea en la tierra. Otra vaca muge, lejos. El llamado de un toro, más lejano todavía. Los ladridos de algunos perros. El cielo de una noche sin luna, sin estrellas. Es hora de irse adentro. La luz blanca del zumbar del fluorescente. Preparo la cena, me doy un baño. El agua borra el sudor del día, olor a jabón barato, a limpio. Por más que me esfuerce, debajo de las uñas quedan pequeños grumos de tierra negra. Leo sentado junto a la lámpara, los bichos zumban del otro lado del tejido mosquitero.
> Sapos en la galería, algún pájaro que se remueve en su rama, un tero que grita.
> Afuera todo es oscuro y sin formas. La luz es cálida y suave en la cocina. En la quietud, una sensación de protección, de refugio. El ronronear del motor de la heladera.
> (LLl,13-14)

[71] Cursivas propias.

La habitualidad y la carga subjetiva de la experiencia cotidiana constituyen el núcleo de la focalización enunciadora que organiza la transfiguración textual a partir de la triple nivelación de la que venimos hablando. Encontraremos el campo, el llano como referencia del territorio; del campo y del llano conocemos aquello que alcanza los sentidos, aquello que llega a ser visto, escuchado, aquello que puede ser reconocido dentro del propio dominio y que afecta el modo en que el territorio es percibido por la subjetividad:

> Esta casa es el antiguo casco de un pequeño campo. Yo solo alquilo la casa y el ¿patio?, ¿parque?, ¿terreno? Que la rodea y Luiso alquila el resto: los potreros y un galponcito donde guarda sus cosas. El galponcito está justo pegado a la huerta, del otro lado del alambrado [...]
> Detrás del galponcito de Luiso pasa un camino. Ahí termina el campo y, enseguida, del otro lado del camino, empiezan a aparecer entre los yuyos altos una serie de construcciones a medias abandonadas, galpones, silos, tolvas viejas, acoplados. Si me asomo por sobre el cerco de ligustrines y siempre verdes puedo verlos. Antes, hace muchos años, me cuenta Luiso, ahí funcionaba una fábrica de quesos. Ahora, toda esa parte está abandonada y más atrás, del otro lado del campo, han instalado un criadero de cerdos.
> Es por eso que a la casa, cuando el viento sopla desde el sur, a veces llegan ramalazos de olor a chancho que todo lo envuelven. Olor a chancho. Olor a comida fermentada. Olor a mierda. No es algo que me moleste. En mi pueblo, cuando yo era chico, cada vez que había viento sur, el aire se llenaba del olor del criadero de chanchos de Guastavino. "Va a cambiar el clima, hay olor a chancho", comentaba entonces la gente en la panadería. "refrescó, no viste qué olor chancho", se gritaban unas a otras las mujeres mientras barrían veredas.
> Así que este olor me recuerda aquel, vuelve más casa esta casa, acorta el paso del tiempo. (27-28)

La casa —quintaesencia del hogar— será la cifra primordial hacia la que se dirigen todas las apreciaciones proxémicas que afectan al segundo nivel, el del refugio, el reparo, el predominio. Puesto que se

encuentra a mitad de camino entre el macroespacio (el campo) y el microespacio (el lecho), la casa en tanto extensión y un refugio de nuestra constitución y de nuestro cuerpo (Pallasma, 2019: 28), resulta ser un elemento bisagra[72] que articula y media la relación entre el exterior y el interior, y que, en virtud de ello, permite la repetición que da lugar a los hábitos, y recoge la disposición de las cosas con las que se establece un vínculo afectivo:

> ¿Es parecida a mí esta casa de Zapiola? Es una casa vieja, de los años treinta o cuarenta. Tiene una cocina oscura que mira al este y apenas recibe un poco de luz de sol a la mañana muy temprano. Una especie de living o recibidor, con una salamandra, una ventana cubierta con una mampara de vidrios repartidos, una puerta ventana que mira al camino. Dos habitaciones. El dormitorio, al sur, es el lugar más fresco y húmedo de la casa. El segundo dormitorio, donde instalé mi escritorio y toda mi biblioteca, recibe el sol de la tarde desde la siesta hasta que anochece.
> [...]
> La primera vez que entré a la casa, la sensación que tuve fue la de entrar a la casa de alguna tía abuela. Un lugar acogedor, cálido. Lo más lindo son los pisos de la cocina y el living: calcáreos que forman dibujos de rombos, en tonos marrones y ocres, un viaje directo a esos pisos de casas que en mi infancia ya eran reliquias. Por lo demás, como toda casa vieja, los cimientos no tienen capa aislante, desde el suelo sube humedad por las paredes, manchas amarillas que lentamente se expanden en el blanco, revoques descascarados, arenilla que cae junto a los zócalos sueltos.
> Recorro la casa de un cuarto a otro y mi mente pingponea enrollada sobre sí misma, pensando siempre las mismas cosas, deteniéndose en los mismos errores, las mismas penas, lo que podría haber hecho para que todo hubiera sido diferente, etcétera, etcétera, etcétera.

Este fragmento, por un lado, muestra la conexión afectiva que establece el narrador con la casa. Por otro lado, pone en evidencia la participación de otra de las estrategias comentadas: mientras dice

[72] Bisagra que integraría lo que Certeau llama "paradoja de la frontera": sitio de contacto en donde los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común (2007, 139)

lo que ve en la casa, el narrador introduce el recorrido y proporciona una dosis de contenido que ayuda a los lectores a ir tejiendo ese hilo finísimo que conduce a reconocer e interpretar qué es lo que realmente cuenta el texto. Dentro de la casa ubicamos el último de los niveles de habitualidad afectiva, el que está conformado por los objetos más próximos, cosas ordinarias y a la vez profundamente significativas para las personas. Estas cosas que facilitan, o sencillamente acompañan, la experiencia cotidiana del existir podría decirse que representan la más nítida expresión de la proxemia. Barthes dice que los objetos proxémicos por excelencia son del tipo de la lámpara y la cama. Son objetos-centro, "creadores de proxemia", con los que el sujeto establece lazos y se asocian con procesos de identificación (2003: 65-57). En los siguientes fragmentos encontramos reminiscencias de lo que explica Barthes, así como otros elementos que podrían formar parte de la misma categoría:

> El sonido en la noche al entrar en la casa. Las tiras de las cortinas. La puerta de madera. La misma combinación de sonidos que, en mi infancia, en el campo de mis abuelos, hacía la puerta que daba al patio, al lavadero. El silencio de adentro.
> El crepitar de las brasas en la salamandra, detrás del hierro. (154)
>
> [...]
> El sueño de algún día tener una cocina a leña.
> El placer de dormir con muchas mantas y peso sobre el cuerpo.
> [...]
> La casa en plano general al atardecer, los colores dorados de la última luz de invierno.
> (155)
>
> Frotarse las manos cada vez que se entra, sacarse le frío del cuerpo, acercarse a la salamandra, extender los dedos sobre el hierro. (150)
>
> La cama contra la pared, bajo la ventana. Las sábanas heladas, un poco húmedas. Temblar hasta que el cuerpo calentara las zonas donde se posaba. Quedarse quieto, evitar los rincones todavía fríos. Sentirlos apenas con la punta de los pies desnudos. Retroceder enseguida. (22)

Tengamos muy en cuenta que la casa es una parte distintiva del

hogar, pero no son sinónimos. Los arquitectos diseñan la casa como un sistema de jerarquías espaciales y dinámicas de estructura, luz, color, etc., mientras que el hogar se estructura alrededor de unos pocos centros que consisten en diferentes funciones y objetos domésticos (Pallasmaa, 2019: 29). Contra la subjetividad de los hombres se levanta la objetividad del mundo hecho por el hombre, dice Arendt cuando presenta la idea importantísima de que en la interacción con las cosas —y los significados que les atribuimos—, las personas, "a pesar de su cambiante naturaleza", pueden reafirmar o reencontrar su identidad. La misma mesa, la misma silla con las que cada uno se encuentra cada mañana al despertar y cada vez que regresa a su casa, son cosas de mundo que "estabilizan la vida humana" (2009: 158). Atendamos a la constatación de esto en *Los llanos*:

> Juntar el mantel, ir a sacudirlo afuera, poner las sillas boca abajo sobre la mesa.
> […]
> Las sillas de neolite blanco. Los anillos dorados en las patas de caño pintado de negro.
>
> Barrer siempre en el mismo orden, empezar desde la despensa hacia el centro. Volver a empezar desde la puerta de entrada de nuevo hacia el centro. Barrer debajo de las reposeras plegables que funcionaban como sillones, barrer bajo la ventana con mosquitero y cortinas verdes, barrer bajo la cocina a leña. Correr el cajón de la leña, barrer, volver a acomodarlo.
> El montoncito de basura que nuestros pasos habían generado durante la mañana sobre el piso verde y blanco, con rayas como de cebra.
>
> La despensa llena, el estante alto, arriba de la máquina de coser. Los plumeros colgados del perchero. Plumero de plumas, plumeros de flecos, plumeros de tiras de retazos. La heladera Siam verde. La cortina mosquitera. Las tiras de la cortina de plástico ondeando en el hueco de la puerta. El ladrillo de hierro para mantener la puerta abierta, como una especie de pedal o zócalo, con una hendidura y rendijas gastadas por el tiempo. (65)

El mundo está conformado por productos —que aquí para simplificar venimos llamando cosas— elaborados por la mano humana; estos mismos productos que deben su existencia a una acción humana —cosas que no nacen *ex nihilo*— acaban por condicionar, a su vez, la existencia no solo de quien las produjo, sino que, por su carácter duradero, acaban ejerciendo un condicionamiento de forma sostenida sobre la existencia humana. Los sujetos, escribió Arendt, son seres condicionados, ya que todas las cosas con las que entran en contacto se convierten de inmediato en una condición de su existencia; la existencia humana es pura existencia condicionada que sería imposible sin cosas. Pero ¿de qué manera se patentiza esa reciprocidad condicionada? ¿de qué depende?

"Nunca miramos solo una cosa", dice la famosa frase de John Berger, "siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos" (2018: 8-9). *En Modos de ver*[73] Berger explica que "la vista llega antes que las palabras" y solo vemos aquello que elegimos mirar. Como consecuencia de este acto de elección subjetivo —selección, encuadre y recorte— lo que vemos está a nuestro alcance, aunque, clarifica Berger, no necesariamente al alcance de nuestro brazo. La facultad del tacto es, en efecto, "una forma estática y limitada de visión", pero de la misma forma que sucede con la mirada, tocar algo es "situarse en relación con ello". Cuestión que cobra indiscutible relevancia si la ligamos con el origen mismo de la noción de proxemia, porque, como Hall ya había dicho en 1966 —a propósito del alcance de la visión como potencia relacional primordial—, si no hay dos personas que vean exactamente la misma cosa cuando emplean activamente su vista en una situación natural es porque no todas las personas se relacionan del mismo modo con el mundo que las rodea (2003: 89). En consecuencia, la relativización del poder formalizador de la visión es un imperativo para una evaluación eficaz de la tensión afectiva que rige la percepción estética de lo más próximo.

[73] Libro basado en la serie de televisión de la BBC del mismo nombre puesta al aire en 1972.

Y resulta ser que la percepción es asimismo un producto del hábito, en la medida en que todo aprendizaje sucede mediante la adquisición de hábitos, y la percepción, a su vez, se sustenta en un aprendizaje[74]. Entonces, solo alcanzamos a ver cuando la experiencia inscribe en nuestra piel la marca de aquello que choca repetidamente contra nuestra insensibilidad hasta abrir en ella un cauce para circular —la marca, en definitiva, que estructura nuestro ojo (Pardo, 1991: 47-48). En las líneas que transcribimos a continuación de *Cómo vivir juntos*, Barthes recupera esta idea de que la proxemia es deudora de la visión antes que del tacto y procura demostrarlo con un ejemplo que, además, involucra a ciertos objetos que llama "creadores de proxemia":

> A la noche: me acuesto, apago la luz, me hundo en las cobijas para dormir. Pero tengo ganas de sonarme la nariz. En la oscuridad, estiro el brazo; alcanzo, sin equivocarme, el primer cajón de la mesa de luz, y en el cajón, no menos infaliblemente, un pañuelo que está a la derecha. Vuelvo a ponerlo en su lugar y a cerrar también infaliblemente.
> Este es el episodio tipo que permite plantear la noción de proxemia. (2003: 65)

En el episodio de la cama y la mesita de noche, lo que descubre Barthes es que la huella del hábito en lo inmediato se vuelve evidente (y señal de proxemia) cuando, incluso en la oscuridad podemos ver aquello que nos rodea. Porque previo al contacto se produce una localización imaginaria pero certera del objeto —para que sea "infalible" la garantía de su estar ahí disponibles para nosotros, porque, de algún modo, funcionan como una extensión de la propia identidad— y que dicha

[74] Es propio del artista, sostiene Pardo, mostrar un edificio, una calle, una montaña o una manzana *como si fuera la primera manzana jamás vista*, el primer edificio sentido; pero algo que se percibe por primera vez no puede verdaderamente tener —o ser— sentido, porque la atribución de sentido implica que esa manzana, ese edificio, esa calle en el tiempo, en un contexto que le confiera el modelo para su comprensión. Es más, dice Pardo, aquello que se percibe por primera vez pasa forzosamente desapercibido porque solo se percibe algo cuando se ha aprendido a percibirlo, cuando se lo ha visto antes, cuando se ha vuelto habitual, por efecto de un determinado hábito. (Pardo, 1991: 46)

localización solo es posible porque la mirada antes y en repetidas ocasiones ha registrado los objetos y sus disposiciones en el espacio cotidiano[75].

Que la lámpara sea creadora de la proxemia se explica por su alcance simbólico, puesto que no es la lámpara en sí lo significativo sino la idea de que este objeto representa una forma posible de la luz. Ilumina. La luz permite el recorte de los objetos en medio de la oscuridad. El alcance de cualquier luz, menos la que recibimos directamente del sol, es limitado, es decir, que recorta (selecciona) una porción muy pequeña de "lo que hay", de lo que se alcanza a ver. Todo lo que queda excluido del espacio iluminado se transforma en desconocido, incluso podría llegar a encarnar la idea de alguna amenaza repentina, incalculable. Esas cosas que están alrededor de la lámpara (en tanto fuente de luz) son, en definitiva, cosas que proporcionan una seguridad frágil, pero consolidada, creíble, a fuerza de un encuentro que se repite todas las noches. Una concurrencia (sujeto-objeto/s-tiempo-espacio) pactada de antemano, asegurada:

> Llegar de noche, las luces de la camioneta barriendo los galpones, la glicina. Las luces de la camioneta contra la pared de la cochera, cada vez más chicas a medida que nos acercábamos, cada vez más reconcentradas sobre sí mismas. El silencio y la negrura del campo al apagarse el motor por completo. El fluorescente de la cocina […] (*LLI*, 21)
>
> Las cosas en la oscuridad ya no existen. Durante la noche, es como si todo desapareciera alrededor. Solo existe la casa, sus paredes blancas. La casa flotando en lo negro.
> Si prendo algunas de las luces de afuera -el farol junto a la puerta del frente, la lámpara de la galería o la de la puerta de la cocina-, el radio

[75] Al respecto dice Hall en La dimensión oculta "que en ciertos puntos críticos el hombre sintetiza la experiencia, o sea que el hombre aprende al ver y lo que aprende influye en lo que ve" (2003: 85) "Al desplazarse por el espacio, el hombre cuenta con los mensajes recibidos de su organismo para estabilizar su mundo visual" (2003: 85). "Hay indicios puramente visuales en la percepción del espacio, como el hecho de que el campo visual se ensancha a medida que uno avanza hacia algo y se estrecha a medida que uno se aleja de ese algo" (2003: 87).

> que las luces llegan a iluminar se incorpora a mi mundo. (*LLI,* 22)

Proxémico, por ende, es lo que nuestro cuerpo alcanza en primer término, pero en un sentido ligeramente más amplio y nutricio, la cuestión de la proxemia —como una tipología de los "espacios subjetivos" en la medida en que el sujeto los habita "afectivamente"— admite otro nivel: el que se delimita `por el alcance de nuestra mirada, allí donde nuestra mirada alcanza. Puesto que, como se ha visto, la mirada es un ejercicio relacional no puede reducirse nunca a una cuestión meramente sensorial. El tacto, en cambio, sí muestra más predisposición a la semejanza objetiva de percepciones, por decirlo de algún modo. Es bastante probable que algo áspero como un papel de lija de granulado grande sea reconocido como áspero por una gran cantidad de dedos; la cosa cambia si el nivel de aspereza se reduce y, por ejemplo, los dedos miden el índice de aspereza de una hoja de papel. Sin embargo, todos los dedos reconocen que la seda de un vestido es más suave que el papel de lija o el tapizado del coche. En cambio, ¿qué dice la visión sobre la suavidad de un paño? ¿Cuánto puede acercarse eso que la visión dice a la realidad? Teoría de la relatividad mediante, ya sabemos cuál es la respuesta: todo depende de qué es lo que tengamos por realidad, que, simplificando, va a variar en función del observador. Lo que aplica al tiempo y al espacio, aplica sin ninguna duda a todo lo demás que depende de la mirada:

> Ya es de noche. La luz mínima de las lámparas. La luz naranja del alumbrado. Las casas bajas. Las puertas cerradas. Ventanas cerradas, persianas bajas. Frío glacial. Nadie en la calle. Lejos, por la otra punta del pueblo, pasa una camioneta.
> Cada uno padece de su propio lado de la vereda y entiende el mundo de acuerdo a lo que se llega a ver por entre los visillos de su ventana.
> (*LLI,* 120)

Allí donde la respuesta del entorno es predecible; allí donde la sorpresa equivale al desorden o a la mano distinta del otro y la /lo infalible certeza opera como garantía de serenidad y control; allí donde el lugar de las cosas es uno y no otro de acuerdo con una lógica íntima que es hoy la única libertad posible; allí donde uso y afecto se involucran y confunden; allí donde la estabilidad de lo cotidiano es la cifra de la vida y el hábito reblandece la dureza del tiempo; allí donde lo que dura, dura porque es cuidado, o amado que es lo mismo; allí la proxemia.

CONCLUSIONES Y RESULTADOS

> Y por momentos la ficción es la única manera de pensar lo verdadero.
>
> *Los llanos*, Federico Falco

El tiempo que separa el principio del fin supone un proceso que transforma al objeto de conocimiento y al sujeto que conoce. Una conclusión es ni más ni menos que la explicación de ese proceso, y la instancia en que —para bien o para mal— se ven justificadas o no las elecciones subjetivas que se han ido haciendo sobre la marcha. Es la instancia en la que realmente podemos medir el desfase entre el punto de partida y el de llegada, reconocer el verdadero hilo conductor y juzgar la validez de su propósito. De modo que, para cerrar el proceso de investigación, lo primero es recuperar lo primero, aquel impulso de antaño que hoy, después de tanto recorrido, nos deja aquí.

Una de las principales enseñanzas de la teoría literaria es que dentro de las características específicas del texto literario está su autonomía respecto del mundo. El "autotelismo" del mensaje literario se relaciona directamente con la teoría kantiana de la finalidad sin fin del arte y con el concepto de función poética desarrollado por Roman Jakobson y los formalistas rusos; tiene fundamentos en el modelo lingüístico y son estos los que permiten explicarlo con mayor precisión. Como todo en la lingüística se comprende por el lugar que ocupa en una serie, sistema o estructura, la poeticidad se explica en relación con otra de las funciones del lenguaje que es la que suele prevalecer en cualquier acto comunicativo —la función referencial. Los mensajes en la mayoría de los casos *refieren* al mundo, se producen con el propósito de transformar —directa o indirectamente— la realidad, o, por lo menos, informar sobre ella. La mayoría de los textos que leemos (por no decir los actos verbales orales donde predomina todavía más) se relacionan de manera directa con la realidad extratextual. Los

signos tienen referentes específicos y el texto se produce para tener un efecto o actuar sobre esos referentes, en principio, sin priorizar demasiado la entidad de la referencia.

El texto poético, en cambio, pone de relieve al mensaje mismo, privilegia el carácter material del signo —la referencia— en un sentido estético; y, entonces, al no pretender actuar o tener efecto sobre el mundo real extratextual, el texto poético se libra de cualquier finalidad y funciona con autonomía quedando históricamente abierto a las sucesivas aprehensiones, lecturas e interpretaciones. Esta autonomía —y su carácter estético— hacen del mensaje poético algo atemporal que puede ser decodificado, por su universalidad, en cualquier momento por cualquier sujeto, siempre y cuando el código sea compartido y perviva algún aspecto de conexión, de identificación, de semejanza entre la ficción y la circunstancia real del lector.

Otra de las características esenciales del hecho literario es su carácter ficcional, y la ficción, como demostró Aristóteles, consiste en la imitación de la realidad por medio de la palabra. Pero el arte verbal no se realiza únicamente en el desdoblamiento lingüístico de los sucesos, personas, acciones, o espacios propios de la realidad humana, sino que dicha imitación es siempre resultado de una creación imaginativa, un producto del ejercicio de la fantasía. Sin embargo, existe un límite para la fantasía que no responde a ninguna norma, preceptiva, modelo o tradición. Es un límite tan importante para la actividad literaria que, de hecho, la define: irrevocablemente, las ficciones, al igual que el resto de las artes, son producto de la imaginación humana y, como tales, no pueden despegarse —ni a la fuerza— de dicha condición. Aquello que se imita es, por ende, siempre de origen humano. Nuestro mundo, nuestra realidad es indefectiblemente el modelo de toda creación literaria. Los mundos ficcionales representan la realidad y por ello se configuran a imagen y semejanza del mundo de la experiencia, aunque no *refieran directamente* a ella.

Tal es así que Wolfgang Iser identificó que hay una "dimensión antropológica" en las ficciones literarias. "La ficción empieza donde

el conocimiento termina, y esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficción, por medio de la que nos extendemos más allá de nosotros mismos" (1997: 61). Algunas —seguramente muchas— realidades de la vida humana se resisten a la comprensión en el sentido de que "desafían la penetración cognitiva e incluso experiencial" (1997: 61) desde cualquier perspectiva científica. La dimensión antropológica de la ficcionalización tiene que ver con la voluntad de conocer y comprender aquello de la experiencia que tenemos las personas en el mundo y que no se deja penetrar fácilmente por el conocimiento.

No hay que olvidar, sin embargo, que el potencial epistemológico de la ficcionalidad no tiene nada que ver con la verdad lógica. Como escribió J.J. Saer en *El concepto de ficción* la ficción no busca ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción, y esta es la condición primera de su existencia, porque la ficción no es la exposición novelada de un pensamiento, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. No se escriben ficciones para evadir el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación (Saer, 2014: 11, 14); para exponer lo polifacética que puede ser la realidad. En definitiva, la literatura es un modelo de conocimiento cuyo objeto de estudio es lo humano; aspecto que comparte con todas las artes.

El principal fundamento en la creación artística es la posibilidad de pensar lo humano. La obra de arte, sea cual sea la disciplina de origen, surge del contacto de una subjetividad con la realidad; lo que la realidad revela al sujeto, lo que el sujeto ve de lo que está mirando, se *trata,* se codifica —según el código particular— y se ofrece al mundo (al otro) para ser interpretado. El arte nace de la necesidad de pensar lo real. Brota de ese contacto misterioso, insondable.

De origen aristotélico también es la idea de que el arte poético no pretende explicar las cosas que han ocurrido, como hace la Historia según el eremita, sino las cosas que *podrían ocurrir*; y por este motivo le otorga un carácter mucho más universal y filosófico a la poesía.

El arte poético elabora un simulacro a partir de lo real que tiene la capacidad de suscitar emociones en cualquier receptor porque solo hace falta una cuota de identificación con algún aspecto de la reconstrucción mimética. Esa identificación está garantizada por el límite y condición de posibilidad de toda ficción: el mundo real, o, dicho de otro modo, la condición humana. Para organizar esa comprensión —suerte de hipótesis o especulación sobre la vida— la invención ficcional parte de unas condiciones determinadas, de un presente en el que se ubica el escritor o la escritora, y la propuesta que ofrecen al mundo responde a las necesidades históricas (Iser, 1997: 62). Al entrar en el régimen del "como si…" se multiplican infinitamente las posibilidades de tratamiento e interpretación del mundo.

Aunque su idoneidad podría ser objetada apelando a diversos tecnicismos de otro orden, la introducción de la palabra *simulacro* en el párrafo anterior no ha sido fortuita, sino un anzuelo para avanzar en la explicación de los resultados alcanzados por la tesis. ¿Qué es un simulacro sino la estructuración física o intelectual de un modelo de lo que podría llegar a ocurrir, de lo que podría ser posible? En "La actividad estructuralista", Roland Barthes dice que "el simulacro es el intelecto añadido al objeto, y esta adición tiene un valor antropológico, porque es el hombre mismo, su historia, su situación, su libertad y la resistencia misma que la naturaleza opone a su espíritu" (Barthes, 1983: 257). Casi veinte años después de que Barthes hiciera esa observación, apareció *Cultura y simulacro*, de Jean Baudrillard —en 1978— constituyendo una de las obras clave para comprender aquel fenómeno todavía incipiente que fue nombrado posmodernidad. Allí Baudrillard denunciaba que la simulación ya no se correspondía con algo del mundo real, sino que había pasado a estar al servicio de los grandes imperios que hacen coincidir lo real con sus modelos de simulación, y estos modelos no tienen origen ni realidad (1978: 5, 6). La consecuente liquidación de todos los referentes, decía Baudrillard, nos ha situado en un "desierto de lo real" (1978: 7), bajo el dominio de lo "hiperreal". Lo que significa que es la realidad la que se construye a partir de simulaciones, y no a la inversa. Lo hiperreal sería resultado de un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para

regenerar a contrapelo la ficción de lo real (1978: 27). La realidad empieza a imitar a esos modelos artificiales invirtiendo los términos de una ecuación histórica. Suficientes razones habrá tenido el filósofo francés para ofrecer este diagnóstico del presente en aquel entonces. Cómo es que hoy dicha situación no solo está vigente sino exacerbada de un modo que dejaría atónito a cualquier teórico de la posmodernidad, representa un tema mayor.

Sin duda alguna las ficciones son de raigambre humana. No es imaginable que *algo* distinto de lo humano pueda producir este tipo tan singular de objetos. O no lo era hasta hace poco. En la contemporaneidad, las herramientas con las que cuentan "los imperios" para articular sus simulacros son infinitamente más sofisticadas que las de finales del siglo XX. La evolución de la tecnología digital nos sitúa en un punto en el que todo es aparentemente posible *mediante* algún dispositivo electrónico y una conexión a internet. La apropiación capitalista del territorio de la fantasía nunca había sido tan evidente como hasta ahora, pero eso no quiere decir que estemos ante un fenómeno completamente nuevo. Un cambio de paradigma, de época, de estilo o de régimen estético, ya hemos visto, no solo se produce por la intromisión de un elemento nuevo, diferente de lo anterior, sino que, por lo general, se da a partir de la coincidencia de varios factores en un momento dado. Algunos de esos factores son *residuales* porque cuentan con cierta trayectoria sobre la cronología y han sido producto o consecuencia de inflexiones anteriores. Un acontecimiento artístico fundamental del siglo XX que, sin duda, repercute en el estatus contemporáneo del que venimos hablando, por ejemplo, fue propiciado por el surgimiento del pop art. Este arte inspirado en fuentes populares y comerciales de la cultura de masas dio sin quererlo uno de los primeros pasos hacia la absorción de la estética por parte del sistema capitalista —hoy neoliberal— y la simultánea globalización y banalización de las prácticas, productos y significados artísticos. Hacia la mitad del siglo pasado, el capitalismo abrazó la estetización del mundo con la exclusiva finalidad de ponerla a su servicio para enriquecer y fortalecer el intercambio mercantil en favor de la tan proclamada "novedad" moderna. La evolución del

sistema mercantil estetizante transformó no solo las relaciones que mantenemos con el trabajo, y el resto de las personas, sino y sobre todo la relación que históricamente el humano ha mantenido con los objetos, con los productos de su hacer, con lo que sus manos son capaces de fabricar. La aparición de internet y la consecuente tecnocratización del mundo han incidido de lleno en esta mutación que ya no luce como una mera discontinuidad dentro del sistema, sino, más bien, como un cambio estructural.

La segunda década del siglo XXI, por tanto, parece poner en tela de juicio lo que nadie puso en duda antes: la definición primitiva del arte como una destreza humana sujeta a determinadas reglas. Hoy, cursando el 2023, el debate de la inteligencia artificial doblega las certezas existentes en prácticamente todos los ámbitos del saber, su circulación y aplicación. Esta situación actual nos exige, como mínimo, atender a esa paulatina disipación del límite. Que las máquinas puedan integrar códigos artísticos no solo para replicarlos sino para crear productos *ad hoc*, no quiere decir que el arte humano peligre —el fatalismo no es indispensable— pero sí significa que la línea entre una cosa y otra es cada vez más delgada; que la oposición humano/máquina está más cerca que nunca de desaparecer, incrementando cada vez más el nivel de confusión generalizada, y coadyuvando a la manipulación especulativa de los poderes hegemónicos sobre las "masas confundidas". Fue, en consecuencia, la aparente deshumanización de lo humano que venimos denunciando, lo que nos conminó a preguntarnos por la contemporaneidad, y en particular por aquel aspecto de la contemporaneidad que atañe a ciertas formas estéticas.

Ni contemporaneidad ni estética son conceptos dóciles puesto que exhiben una trayectoria cultural importante. Dedicamos, por ello, la primera parte del trabajo a puntualizar con qué sentidos —o connotaciones— serían asumidos dichos significantes en el marco específico de esta tesis. Ante todo se buscó comprender y explicitar qué pensamos cuando pensamos en la contemporaneidad; si acaso se trata de un asunto meramente temporal, es decir, del orden de

lo cronológico, que permite establecer límites definidos en términos de periodización; o si, en cambio, estamos frente a una categoría problemática que requiere en cada uso una desambiguación y una reconstitución semántica cabal. Evidentemente, la primera alternativa no es más que un artificio retórico para hacer patente una obviedad: que la contemporaneidad, o lo contemporáneo, por su honda imbricación en un presente siempre en transcurso, es ante todo un concepto volátil, móvil, escurridizo, de difícil aprehensión y, por tanto, de difícil abordaje.

La contemporaneidad se convirtió así a la vez en nuestro objeto de conocimiento y en el lugar de nuestra enunciación. Al momento de descifrar su significado se corroboró que las nociones de "modernidad" o de "posmodernidad" resultan ya insuficientes para explicar el presente. Hemos podido reconocer estas dos nociones (modernidad y posmodernidad) como categorías afirmativas (porque refieren a cosas, tiempos, estilos, espacios concretos), cuyos límites, sin embargo, no se ven desde la actualidad con la claridad que estableció la crítica del XX, sino que ambas épocas están más cerca y entrelazadas de lo que podría haberse creído cuando la posmodernidad era un fenómeno todavía incipiente. En contraste, hemos demostrado que lo contemporáneo no se comporta como concepto periodizador puesto que se trata de una categoría negativa cuyas condiciones propias solo pueden plantearse en relación con algo más. Concluimos que los tres conceptos de *modernidad, posmodernidad y contemporaneidad* no pueden abordarse de manera aislada sin tener en cuenta aquello que los vincula y los asocia dentro de un mismo paradigma. Y que, por lo tanto, la noción de contemporaneidad siempre actúa como un dispositivo relacional, donde los significados de moderno y posmoderno se construyen a partir de la relación que guardan entre sí dentro del discurso histórico, cultural específico en el que están siendo tratados.

Una vez establecidos los límites —sus adentros y sus afueras— de los términos con los que trabajaríamos en adelante, dimos un

próximo paso hacia la particularización del objeto de estudio. Si entendemos la ficción como un horizonte que nace de lo real, y no como un dispositivo al servicio del relato interesado del poder económico, resulta siempre necesaria la observación de aquello que sin lugar a duda *es* real. En momentos de confusión, límites desdibujados y absoluta relatividad, conviene partir de una base segura: la certeza de que aquello real es en lo elemental lo que tiene cuerpo y materia. La segunda parte, pues, estuvo destinada a demostrar que un aspecto crucial de nuestro estar en el mundo es su carácter netamente preposicional, lo que viene a significar que "estar en el mundo" ontológicamente depende de un "con" y de un "entre". Con Heidegger comprendimos que las cosas no se presentan a uno de manera autónoma. Aparecen en medio de una construcción de sentido previa en la que estamos arrojados. Esto supone un modo especial de relacionarnos con las cosas porque las cosas nos afectan y las encaramos siempre desde una posicionalidad afectiva. De lo que deriva que la supuesta objetividad que atribuimos a las cosas —o al conocimiento que nace de la experiencia de la cosa— es una de las formas de la subjetividad.

Por último, la tercera parte de la tesis se ocupó de demostrar que existe una profunda coincidencia en el trabajo arquitectónico y literario. Y dicha esencia común se deja explicar, como hemos visto, a partir de la lógica del lenguaje: en ambos casos la cantidad de elementos de los que dispone una y otra disciplina para crear (los signos lingüísticos y las reglas de la lengua, los elementos constructivos, las formas puras, y los mecanismos de edificación) es reducida, sumamente limitada, pero, no obstante, las posibilidades combinatorias son potencialmente infinitas. Combinación, además, que se efectúa inevitablemente en el espacio (el de la página en blanco, el de la superficie terrestre) y que por obra y causa de su *efecto* origina un espacio nuevo, susceptible de ser apropiado, habitado. Para comprender mejor la coincidencia, se llevó a cabo un deslinde conceptual con el que se delimitó el sentido que tendrían las distintas categorías que usamos como principales herramientas metodológicas. Términos como *espacio*, *lugar*, *forma* y *habitar* fueron

analizados con el máximo rigor para convertirlos en conceptos verdaderamente operativos, y con el objetivo de ajustar estos conceptos en función de los dos ámbitos en los que son usados: la literatura y la arquitectura. Esa homologación —parcial, especulativa, provisional— permitió ilustrar con mayor claridad las afinidades más relevantes entre ambas actividades artísticas.

El ámbito de lo imaginario al que pertenecen las artes es un espacio transicional que logra escapar a la rigidez y fijeza de las estructuras y por ello puede ofrecer la chance de que surja lo nuevo o lo inesperado en el seno de toda configuración, social o individual en constante transformación. (Belinsky, 2007: 148). Sin embargo, la enseñanza estructuralista insiste en que es la estructura —lo simbólico, y no lo imaginario ni lo real— la que produce el sentido, "la que transforma los ruidos de la calle o los sonidos de la voz en significantes de la lengua o de la percepción" (Pardo, 2001: 28). De estas apreciaciones nació, justamente, una hipótesis que acompañó todo el trayecto: que los valores simbólicos que suscitan las formas literarias tanto como las arquitectónicas están en sintonía con una misma "partición" política de la sensibilidad. A pesar de su trascendencia, estos mecanismos ideológicos que perviven históricamente en las formas no han sido, una preocupación demasiado frecuente del análisis espacial literario. Para empezar a revertir esta situación, en el transcurso de la tesis, demostramos que los cambios que se producen en el seno de la cultura repercuten de manera directa o indirecta, moderada o agresiva en la espacialidad, en la manera de percibir el espacio vivido y en la manera de proyectar —imaginar— el espacio por vivir. Toda transformación que afecte al principio de realidad inevitablemente efectúa la alteración paulatina del reparto de lo sensible (Rancière, 2014). Y es esa estructura del sentir (Williams, 1997) subyacente, pocas veces evidente, la que establece los parámetros de la producción artística; y condiciona el viraje de esta producción hacia nuevos horizontes de verdad. Las formas estéticas son siempre resultado ideológico del estatus hegemónico, lo que las convierte en portadoras de un vasto cúmulo de prejuicios culturales.

La perdurabilidad de estos prejuicios (valores y significados) dentro de una cultura es, exactamente, lo que justifica la legitimidad de las formas y sus usos en la historicidad de los hábitos, que en tanto históricos tienden a percibirse colectivos.

Lo que ocurre principalmente con la lógica del hábito es que consigue penetrar la génesis textual tanto como la génesis del proyecto arquitectónico, es decir, que se encuentra íntimamente arraigada en el núcleo que rige la experiencia social e individual de los espacios —discursivos y constructivos—, y, más importante, condiciona el horizonte de posibles imaginables. El hábito tiene la capacidad potencial de invertir los estatutos convencionales de principios mercantiles para privilegiar la dimensión afectiva que rige el balance de los valores simbólicos. Pero si la lógica del hábito también es absorbida y manipulada por los principios mercantiles —como demuestra el diagnóstico de la contemporaneidad desarrollado en la primera y la segunda parte de esta investigación—, estamos ante la pérdida de una suma de cosas que son definitorias de lo humano. Lo que nos deja a la deriva, en tierra de nadie, sometidos a la ley de otro, ajenos a nosotros mismos.

Entre otras cosas esenciales que han salido a la luz a lo largo de este recorrido, figura la urgencia de preguntarnos por la manera de habitar que nos propone la literatura hoy. Es esperable aceptar que la arquitectura se dedica a proponer nuevas formas de habitar, es este, de hecho, el constante punto de fuga de la reflexión arquitectónica. Pero lo que aquí se ha querido vislumbrar es qué hace la literatura frente a la crisis de la *oikia*, y cómo construye igualmente, y propone (como efecto subsidiario, pero inevitable) unas maneras de estar en relación con el entorno y con los objetos. Una manera de estar, además, que encubre una afectividad, pues lo afectivo no se vuelve palabra fácilmente. Sino que actúa como significado diferido que está, sin embargo, incrustado en lo nominal por la propia permeabilidad cultural del signo. Es en este sentido que se reaviva la perenne labor de poner atención al código, al lenguaje. Es decir, a la manera de vehicular un material mediante un procedimiento provocando que

el material resulte prácticamente invisible, *inevidente* —máxima borgeana— o todo lo contrario.

En virtud de esto, el análisis de *Los llanos* supone una invitación a pensar en una crítica espacial de los textos que aborde tanto lo manifiesto —lo literal, el contenido semántico del recorte formal— pero también aquello que aparece como producto del ejercicio de la lectura. La dimensión proxémica condujo la metodología de lectura frente a un caso literario que nos interpela y nos llama a notar el efecto del sentido que se produce en la superficie de la estructura en la medida en que abre espacios en el texto. Espacios que podemos habitar y recorrer a la vez que los convertimos en el lugar de encuentro de lo irreconciliable: lo real y lo imaginario. Una praxis crítica para el lugar literario consistiría en pensar la experiencia espacial que se *vive* en y por la literatura, y promover más "lugares [literarios y arquitectónicos] en los que el deseo pueda reconocerse a sí mismo, en los cuales pueda habitar" (Derrida, 2006: 140).

Para concluir, cabría aclarar que no defendemos la idea de que los humanos vamos a dejar de contarnos historias o de escribirlas simplemente porque una máquina pueda también hacerlo, incluso hacerlo mejor. Si se trajo antes a colación este tema, no fue para avizorar otro apocalipsis, sino para fundamentar el interés de situarnos en un presente inaudito cuya inteligibilidad motivó las primeras decisiones de esta investigación. Hemos querido mostrar cómo todo cambio dentro del régimen estético de una época tiene consecuencias importantes no solo en los sistemas de representación o modos de hacer y las formas de visibilidad de esos modos de hacer dentro del campo artístico, sino también en las estructuras del pensamiento mismo y, por tanto, en las maneras de sentir y experimentar el mundo, en la reproducción y simbolización de estas maneras de experiencia. Observamos que el cambio se cifra en las formas fijas y en las formas móviles, en las positividades y en lo más concreto de lo real, pero también y sobre todo figura incipientemente en lo negativo, en lo latente, en aquello que está todavía *en* formación. Precisamente porque la potencia del cambio fluye a contraluz, no

suele aparecérsenos como una evidencia manifiesta. Y a este hecho que pudo ser un punto frágil metodológicamente hablando, hemos intentado abordarlo de manera oblicua. Porque el análisis crítico de la experiencia histórica solo puede plantearse a partir de la observación lúcida de procesos, fenómenos y objetos que han tenido lugar en la cultura en un momento dado y dentro de un encuadre determinado —el estético en este caso—, asumiendo a la vez todas las limitaciones relativas a la historicidad misma del sujeto que siente, observa y conoce.

Bibliografía

AA. VV. (1970): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

AA. VV. (1988): *¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Tecnos

AA. VV. (1993): *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, en Llovet (ed.), SEL. Barcelona: Barcanova.

AA. VV. (1994): *Curso de teoría de la literatura*, en Villanueva (comp.). Madrid: Taurus.

Adorno, Th. W. (1962): *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

Adorno, T. W. (1983): *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis.

Agamben, G. (2006): "¿Qué es lo contemporáneo?" [texto inédito en español, leído en el curso de Filosofía Teorética de la Facultad de Artes y Diseño de Venecia, Italia. Verónica Nájera (tr.). Disponible en: [https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf]

_____ (2016): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Aguiar e Silva, V. M. de (1980): *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

Albaladejo Mayordomo, T. (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

Alembert, J.L.R. d'. (2018): "Éléments de Philosophie" en *Mélanges de Littérature d'Histoire et de Philosophie*, 5 vols. París: Garnier Classics [1767]

Althusser, L. (1975): "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado (notas para una investigación)", en *Escritos*. Barcelona: Laia.

Amengual, G.; Cabot, M.; Vermal, J. L. (eds.) (2008): *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger.* Madrid, Trotta.

Anderson Imbert, E. (1979): *La crítica literaria y sus métodos*. México: Alianza Editorial Mexicana.

Antal, F. (1978:) *Clasicismo y romanticismo.* Madrid: A. Corazón.

Arendt, H. (2009): *La condición humana.* Buenos Aires: Paidós.

Aristóteles (1970): *Política.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

_____ (1992) "Poética", en González (ed.) *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas.* Madrid: Taurus.

_____ (2001): *Física.* México: Universidad Autónoma de México.

Asensi, M. (1996): *Literatura y filosofía.* Madrid: Síntesis.

Asensi, M. (1998): *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX).* Valencia: Tirant lo Blanch.

Augé, M. (2000): *Los "no lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa.

Aullón de Haro, P. (ed.) (1994): *Teoría de la crítica literaria.* Madrid Trotta.

Bachelard, G. (2000): *La poética del espacio.* Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bajtin, M. M. (1999): *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI.

Barthes, R. (1980): *S/Z.* México: Siglo XXI.

_____ (1983) "La actividad estructuralista" en *Ensayos críticos.* Barcelona: Seix Barral.

_____ (2002): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona: Paidós.

_____ (2003:) *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*, 1976-1977. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2011): *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos.* México: Siglo XXI.

_____ (2011a): *El placer del texto; Lección inaugural de la cátedra de Semiología del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977.* México: Siglo XXI.

Batllori. M. (1987): *Humanismo y Renacimiento. Estudios*

hispanoeuropeos. Barcelona: Ariel.

Baudrillard, J. (1978): *Cultura y simulacro.* Barcelona: Kairós.

Belinsky, J. (2007): *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Benjamin, W. (1990): *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.

Benjamin, W. (1994): "Experiencia" en *La metafísica de la juventud.* Barcelona, Altaya.

Benveniste, E. (1974): *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

Bense, M. (1973): *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello.* Buenos Aires: Nueva visión.

Berger, J. (2018): "Diez comunicados relativos al lugar (junio de 2005)" en *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Berger, J. (2018a) *Modos de ver.* Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, J. (2018b): *Sobre los artistas, vol. 1.* Barcelona: Gustavo Gili.

Blanchot, M. (2002): *El espacio literario.* Madrid: Editora Nacional.

_____ (2007): "La literatura y el derecho a la muerte", en *La parte del fuego y La literatura y el derecho a la muerte*. Madrid: Arena libros.

Borges, J.L. (1974) *Obras completes. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.

Bozal, V. (ed.) (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Madrid: Visor.

Brioschi, F. y Girolamo, C. di (1996): *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.

Brooker, P. (ed.) (1992): *Modernism / Postmodernism.* England: Longman-Pearson Education.

Buitrago, A. (ed.) (2009): *Arquitectures de la mirada*, Nº2 de la colección CdL (Cos de Lletra). España: Centro Coreográfico Galego

/ Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Universidad de Alcalá.

Bürger, P. (1997): *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Cabo Aseguinolaza, F. (1994): "Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria", en Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Cassirer, E. (1993): *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castro Hernández, O. (2017): *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Madrid: Siglo XXI.

Certeau, M. de (2007): *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Chernikov, I. (2012:) "La construcción de formas arquitectónicas y la máquina", en Hereu, Montaner, Oliveras (eds.), *Textos de arquitectura de la Modernidad*. San Sebastián: Nerea.

Culler, J. (1978): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2014): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Austral.

Danto, A. C. (2018): *Qué es el arte*. España: Paidós Estética.

Debord, G. (2015): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.

Deleuze, G. (1976): "¿En qué se reconoce el estructuralismo?, en Châtelet (ed.), *Historia de la filosofía, vol. 4*, Barcelona: Espasa Calpe.

Derrida, J. (1971): *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

_____ (2001): "Párergon", en *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.

_____ (2006) *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro. Ediciones.

_____ (2015): *Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*. Michaud et Masó (eds.). París: Éditions de La Différence.

Dolezel, L. (1997): "Mímesis y mundos posibles", en Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

Dor, J. (1995): *Introducción a la Lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona, Gedisa.

Durand, J.N-L. (2012): "Compendio de lecciones de Arquitectura", en Hereu et al. (eds.) *Textos de arquitectura de la Modernidad*. San Sebastián: Nerea.

Eagleton, T. (1993): *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económico.

_____ (2016) *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Eichenbaum, B. (1978) "La teoría del método formal", en Todorov, T.(ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Fabbri, P. (1968) "Considérations sur la proxémique", en: *Langages,* 3e année, n°10, *Pratiques et langages gestuels*. pp. 65- 75.

Foster, H. (ed.) (1986): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Foucault, M. (1996): "Lenguaje y literatura", en *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.

Foucault, M. (2010): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Frampton, K. (2020) *Teoría*. Barcelona: Gustavo Gili.

Freud, S. (1948-1981): *Obras completas,* 3 vols. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (1992): "Duelo y melancolía" en *Obras completas,* vol. 14. *Contribución a la historia del movimiento psicoanalíticos, trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gadamer, H-G. (1994): *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.

_____ (1996) *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

García Berrio, A. (1973): *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.

Garrido Domínguez, A. (ed.) (1997): *Teorías de la ficción*. Madrid: Arco Libros.

Greco, M. B. (2014): "Estudio Preliminar" a *El reparto de lo sensible: estética y política*, J. Ranciére. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Green, A. (2006): *El trabajo de lo negativo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gregotti, V. (1983): "Lecture at the New York Architectural League", *Section A,* nº1, Nueva York, febrero-marzo, 1983.

Gropius, W. (2012): "Bauhaus Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus", en Hereu, Montaner, Oliveras (eds.), *Textos de arquitectura de la Modernidad*. San Sebastián: Nerea.

_____ (2019) *¿Qué es arquitectura? Antología de escritos*. Barcelona: Reverté.

Guillén, C. (2001): *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario.* Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

Hall, E.T. (1963): "Proxemics: the study of man's spatial relations", en *Man's image in medicine and anthropology.* New York: Gladstone.

_____ (2003): *La dimensión oculta.* México: Siglo XXI.

Harshaw, B. (1997): "Ficcionalización y campos de referencia" en Garrido Gallardo (ed.) *Teorías de la ficción*. Madrid: Arco Libros.

Hauser, A. (1998): *Historia social de la literatura y del arte*, 2 vols. Madrid: Debate.

Hegel, G. W. F. (1971): *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.

_____ (2012) "Estética", en Hereu, Montaner, Oliveras (eds.), T*extos de arquitectura de la Modernidad.* San Sebastián: Nerea.

Heidegger, M. (1971): *El Ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura

Económica.

_____ (1987): *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

_____ (2015): *Construir, habitar, pensar*. Madrid: La oficina ediciones.

_____ (2019): *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.

Hereu, J., Montaner J.M., Oliveras, J. (eds.) (2012): *Textos de arquitectura de la Modernidad*. San Sebastián: Nerea.

Ingarden, R. (1998:) *La obra de arte literaria*. Madrid: Taurus.

Iser, W. (1997): "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" en Garrido Gallardo (ed.) *Teorías de la ficción*. Madrid: Arco Libros.

Jacobs, Jane. (1967): *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Península.

Jameson, F. (1980): *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel.

_____ (2001) *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.

Jakobson, R. (1976): *Nuevos ensayos de lingüística general*. México: Siglo XXI.

_____ (1977): *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1984): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

_____ (1988): *El Marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jauss, H.-R. (1976): *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona: Península.

_____ (1992:) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

Jencks, C. (2012) "El lenguaje de la arquitectura posmoderna" en Hereu, Montaner, Oliveras (eds.), *Textos de arquitectura de* Pardo, J.L. (1991) *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona:

Ediciones del Serbal.

_____ (2001): *Estructuralismo y ciencias humanas.* Madrid: Akal.

_____ (2015): "Prólogo" a Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.

Peran, M. (2016): *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Editorial Hiru.

Platón (1975): *El Banquete, Fedón, Fedro*. Barcelona: Labor.

Pozuelo Yvancos, J. M.ª (1992): *Teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

Rancière, J. (2006): *El inconsciente estético.* Buenos Aires: Ediciones del Estante.

_____ (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política.* 1ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Roudinesco, E. y Plon, M. (2008): *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Rybczynski, W. (1998): "The Architect Le Corbusier", en *Time Magazine*, 8 de junio.

Saer, J.J. (2014): *El concepto de ficción.* Buenos Aires: Seix Barral.

Saldaña, A. (1997): *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Ediciones Episteme.

Shklovski, V. (1971): *Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis)*. Barcelona: Planeta.

___ (1978): "El arte como artificio", en: Todorov, T.(ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Szondi, P. (1986): "Walter Benjamin´s city portraits" en *On Textual Understanding and Other Essays*. Manchester: Manchester UP.

Tatarkiewicz, W. (1988): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia, estética*. Madrid: Tecnos.

Tinianov, J. (1978): "La noción de construcción", en: Todorov (ed.).

Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI.

Tinianov, J. y Jakobson, R. (1978): "Problemas de los estudios literarios y lilnguísticos", en Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Todorov, T.(ed.) (1978): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* México: Siglo XXI.

Tomashevski, B. (1981): *Teoría de la literatura.* Madrid: Akal.

Valverde, J. M.ª (1987): *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.

_____ (1997): *Vida y muerte de las ideas.* Barcelona: Ariel.

Van Dijk, T. (1991): *Estructuras y funciones de discurso*, México: Siglo XXI.

Vattimo, G. (1987) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.* Barcelona: Gedisa.

_____ (2002): *Introducción a Heidegger.* Barcelona: Gedisa.

Venturi, R. (1980): *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.

Wellek, R. y Warren, A. (1985): *Teoría literaria.* Madrid: Gredos.

Williams, R. (1997): *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península.

Winckelmann, J. J. (2012): "Historia del arte en la Antigüedad", en Hereu, Montaner, Oliveras (eds.), *Textos de arquitectura de la Modernidad.* San Sebastián: Nerea.

Wolfe, T. (2010): *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona: Anagrama.

Wölfflin, H. (1988): *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.

Esta edición de
EL FANTASMA DE LA CONTEMPORANEIDAD
DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARQUITECTURA
de Julia Livellara, se terminó de imprimir
en septiembre de 2023

Signat electrònicament per: LIVELLARA ABRILE, JULIA (FIRMA CENTRALIZADA) (AC DNIE 004) Data: 09.10.2023 17:06:24