

Arte, Espacio y Pensamiento 1

COORDINADORES

Jorge Tamés y Batta

Rogelio Laguna



SEMINARIO
DE PENSAMIENTO
EN ESPAÑOL



Asociación
Interdisciplinaria para el
Estudio de la Historia de México



SEMINARIO
DE PENSAMIENTO
EN ESPAÑOL



Asociación
Interdisciplinaria para el
Estudio de la Historia de México

*Elaborado en el marco del proyecto PIFFyL
2015-014.*

*Colegio de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras*

*Universidad Nacional
Autónoma de México*

~§~

Arte, Espacio y pensamiento 1

Primera Edición, Septiembre de 2022

ISBN: 978-607-99719-3-9

COORDINADORES

Jorge Tamés y Batta

Rogelio Laguna

D.R. © Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A. C.

Avenida Instituto Técnico Industrial número 60, interior 1, Colonia Agricultura, Alcaldía de Miguel Hidalgo, México, Ciudad de México, C. P. 11360.

Esta publicación presenta los resultados de investigaciones científicas y contó con dictámenes de expertos externos, de acuerdo con las normas editoriales de la Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A.C.

Cada capítulo de esta obra colectiva es responsabilidad única y exclusiva de su autor o autores. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del coordinador del libro.

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, foto-químico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Este libro se publica sin fines de lucro. Queda prohibida su venta.

Diseño de interiores y portada: Studio Cenzontle.

Cuidado de primera edición: Brenda Laguna e Ivan Bernal

Hecho en México / Made in Mexico

BD621

T367

Arte, espacio y movimiento / Coordinadores Jorge Tamés y Batta,

Primera edición. – México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia de México, A.C., 2022.

1 archivo electrónico, 140 p.

ISBN: 978-607-99719-3-9

1 Espacio (Arte) 2 Arte - filosofía 3 Espacio (Arquitectura)

ÍNDICE

Introducción	9
<i>Jorge Tamés y Batta ~§~ Rogelio Laguna</i>	
Perspectivas teóricas	15
<i>Potencia artística del pensamiento</i>	17
<i>Sonia Torres Ornelas</i>	
<i>(Re)pensando el espacio</i>	25
<i>Franklenin Sierra</i>	
<i>El exceso de la ciudad</i>	31
<i>Rogelio Laguna</i>	
<i>El arkhé de la arquitectura</i>	39
<i>Mario Alberto Escalante Villegas</i>	
<i>La espaciotemporalidad como actividad</i>	49
<i>Ana María Martínez de la Escalera</i>	
Diálogos	57
<i>La taumaturgia de la visión. La perspectiva curvilínea en el pabellón de rayos cósmicos de Ciudad Universitaria</i>	59
<i>Rebeca Julieta Barquera Guzmán</i>	
<i>Los refugios del arte después de la ambigüedad y el cinismo</i>	67
<i>Manuel Alejandro Trejo Trejo</i>	
<i>Sobre un redimensionamiento a partir de las películas del espacio</i>	77
<i>Efrén Marat Ocampo Guitérrez de Velasco</i>	
<i>Cultura e inmunología: pensar el espacio vital en la obra de Peter Sloterdijk</i>	85
<i>Iván Ulises Kentros Klyszcz</i>	
<i>Espacio salvífico y ciudad peregrina en Agustín de Hipona</i>	93
<i>Alonzo Loza Baltazar</i>	
<i>El guiño de la sombra en Tanizaki, Sōseki y Kurozawa: Ensayo de arquitectura, cine y literatura</i>	105
<i>Rebeca Maldonado Rodríguez</i>	
<i>Espacio y espacialidad en el devenir del ethos histórico echeverriano</i>	113
<i>Litzajaya Motta Arciniega</i>	
<i>Escultura y pensamiento como modos espaciales</i>	123
<i>Andrea M. Motta Arciniega</i>	
<i>Algunas reflexiones sobre los escribanos novohispanos del siglo XVI y el Archivo General de Notarías de la Ciudad de México</i>	131
<i>Elena Anzures Medina</i>	

INTRODUCCIÓN

El espacio y lo intangible

Jorge Tamés y Batta ~§~ Rogelio Laguna

Los textos que presentamos en este volumen fueron presentados por primera vez en el *Segundo Coloquio “Arte, espacio y pensamiento”*, realizado en la *Facultad de Arquitectura* y en la *Facultad de Filosofía y Letras* de la *Universidad Nacional Autónoma de México* 2014. En ellos, sus autores nos invitan a pensar en torno al espacio, que al mismo tiempo que objeto del pensamiento es el sitio en el que se lleva a cabo nuestro día a día. Se trata de analizar las múltiples acepciones y significados que tiene para cada uno de nosotros; cómo lo creamos, cómo lo transformamos, cómo lo cuidamos, cómo logramos que trascienda por su valor intangible.

En el espacio, lo tangible y lo intangible se entrecruzan sin reglas ni orden exacto pues son conceptos que como la *arquitectura*, el *cine*, la *literatura* y la *filosofía* se antojan infinitos y difíciles de “ordenar” en tanto tienen que ver con la sutileza de los cinco sentidos. Por eso el camino que sigue este texto vibra en los pensamientos y reflexiones que vienen a la mente cuando se piensa el espacio.

Las imágenes de portada de este libro son dibujos que están hechos precisamente de mezclas entre lo material y lo inmaterial, la realidad y la ensoñación. Lo importante de los dibujos, del acto de dibujar en general, es que nos hacen pensar en la construcción de espacios de cuerpos, ese pensamiento después pasa a la materia. El artista no sólo piensa cómo se transmiten estos significados, sino que él mismo es capaz de percibirlos, para luego intentar que trasciendan su vida, su propio cuerpo, y se materialicen.

Si partimos del espacio, se puede decir que todo se construye “de” espacios, “en” espacios; vivimos y nos expresamos en ellos desde la más remota antigüedad. Nos rodea un espacio pero también lo crea-

mos. El hombre ha hecho arte “para” un espacio y “en” un espacio; pensamos “en” un espacio y como resultado de nuestros pensamientos creamos espacios y construimos civilizaciones.

Pensamiento y arte en el espacio son el principio de todo; desde las remotas cuevas, donde se pudo pensar la necesidad de cazar o sintieron miedo de un rayo y lo plasmaron, es decir, lo convirtieron en arte; la protuberancia de la piedra dio relieve a esas creaciones que fueron producto de una necesidad de expresar un pensamiento y un modo de entender la vida.

De manera similar, al meditar en torno al pensamiento del habitar urbano prehispanico, llama la atención su concepto del universo y nos asombra su sabiduría para acoplarse a la naturaleza al construir y decorar espacios. Una vez más, se trata de pensamiento y arte en el espacio.

La religión y el diseño del Vaticano y la Capilla Sixtina, son también expresiones del pensamiento en el espacio a través del arte, lo mismo que nuestra Ciudad Universitaria. Ésta última, ajena a lo religioso y motivada en cambio por un pensamiento puramente académico sobre lo que es la educación, se convirtió en un tema de cómo habitar el espacio. Tal como en las cuevas, las pirámides o la Capilla Sixtina, la concepción del espacio fue de acuerdo con el sentir y el pensamiento de un determinado momento histórico, que termina convirtiéndose en una manera de habitar.

El hombre desde un tiempo inmemorable, ha llevado su pensamiento a su entorno, ha creado su ciudad. Un solo edificio afecta a una ciudad, así como Frank Ghery y su Museo Guggenheim en Bilbao. Este edificio transformó el espacio urbano a través de una arquitectura que es una escultura en sí misma. Refleja el pensamiento de un arquitecto transformado en una escultura que alberga esculturas. Podríamos considerar que la motivación de Ghery fue un alarde tecnológico, lo cual ha sido, para muchos, la forma de expresión más común desde finales del siglo pasado.

Así, las civilizaciones se han expresado en espacios, los han creado o inventado de acuerdo a esos intangibles que son el pensamiento, las concepciones del arte y del propio espacio. Estas formas de expresión son invariantes pues su contenido es más simbólico que material... y lo intangible, eso que no se ve pero se percibe, perdura en el tiempo, mientras que lo material es efímero. Esto además no siempre se expresa a través de un objeto; lo encontramos en imágenes, palabras, sonidos e incluso en aromas.

Pensemos ahora en Gastón Bachelard¹ quien encuentra ensoñaciones, memoria y recuerdos espaciales; los piensa, los interpreta, les da forma con palabras. O qué decir de Heidegger² y su cabaña en la Selva negra. Esa cabaña, ese espacio, tuvo una influencia determinada en Heidegger.

¹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*.

² Adam Shar, *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*.

Él ligaba el espacio y su entorno y, al hacerlo, daba forma a una filosofía que no era provocada por la cabaña misma, sino por la fusión de su “yo” con ese espacio en donde encontró una “soledad buscada” que inspiraba su pensamiento. No fue el espacio *per se*, sino esa integración entre el lugar y el “alma” del filósofo lo que dio forma a un pensamiento. De manera similar, Bach encontró ensoñación en una buhardilla y compuso “arte”. De ahí que se afirme que todo depende de nuestra sensibilidad y de nuestra capacidad de percepción.

Un caso colectivo o invariante comunitario y material, fue el *Impluvium Romano*. Este espacio creado por los romanos se evoca igualmente al estar en un patio español, en un jardín árabe o en un patio comunitario y de trabajo en la época prehispánica. Podemos entonces pensar que el *Impluvium* es un legado material e inmaterial que transmite, no sólo una forma o composición del espacio, sino un pensamiento repleto de símbolos y significados.

Vale recordar también a Chueca Goitia³ y sus invariantes castizos; las almenas y las torres gemelas como símbolos de poder y de permanencia, entre otras constantes que han permanecido de alguna manera a lo largo de nuestra historia.

Estos invariantes físicos se refieren, una vez más, a una forma de expresión artística y de pensamiento, en donde además de una forma o composición particular, hay símbolos y significados intangibles.

El espacio está hecho de los cuerpos y del vacío, lo visible y lo invisible. Un vacío que ya sugería Saramago en una entrevista, cuando advertía que todo va a desaparecer algún día. Una imagen terrible de un frío vacío viene a la cabeza —como le sucedió a Pascal al pensar en el infinito— al imaginar un mundo en el que todo lo conocido se ha disuelto en la nada.

La alusión de Saramago a lo efímero hace pensar en un cocinero que tan arduamente prepara un platillo elegante y con estilo para que su comensal lo disfrute... en pocos minutos su trabajo desaparece y el banquete se convierte en “mierda”, literal. (Perdone el lector la expresión pero no hay otra más exacta.) Aunque esto último no deja de ser también un material de construcción, recogido en la religión egipcia a través el escarabajo bolero —sagrado para los egipcios—. Este animalito va empujando hacia atrás la mierda hasta convertirla en una esfera perfecta que toma entonces valor, no importa que haya sido “hecha” con algo “no valioso”. Los egipcios así reconocían que cualquier cuerpo y materia, por sencillos que sean, pueden convertirse en *algo intangible y perfecto; un concepto*. Pero es un proceso que no puede describirse, tanto como es indescriptible el proceso propuesto por los alquimistas para convertir el plomo en oro. Cuya mayor enseñanza era la de establecer que un “alma burda” como el plomo, se podía convertir en oro, lo más precioso que en su imaginario existía. Así también pensar que

³ Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*.

un animal que se arrastra puede tener alas y convertirse en un Dios, nos lleva a reflexionar en que todos tenemos la posibilidad de ser buenos o malos; nosotros decidimos si nos mantenemos apegados a lo material o trascendemos lo terrenal u nos elevamos – *para usar otra metáfora* –, como el águila o el cóndor para los peruanos.

Así, no importa hacia dónde volteemos, hay intangibles en todas partes, la materia abre puertas de trascendencia, vacíos que se llenan con el pensamiento. No sólo de arquitectura, también los hay en el cine y en la literatura, en el arte y en la filosofía. Lo importante es tener la capacidad de identificar y valorar esos *intangibles* para convertirlos en palpables para los sentidos y hacer que lo inmaterial, se convierta en algo apreciable para los *observadores, lectores* o “*usuarios*” o “*habitantes*”, no solamente por su utilidad, sino por su significado y por el placer que puede causar.

Recordemos cómo los prehispánicos “*bajaban*” a Dios a la tierra a través de una “*alfarda*” que proyectaba su sombra sobre cuerpos, unos encima de otros. La sombra se mueve al moverse el sol y entonces el proceso de convertir lo intangible se materializa, pues esos juegos de luz nos hacen pensar y sentir que el ave cae en la tierra, esa ave que es un dios, llega el 21 de marzo a la pirámide de Kukulkán en Chichén Itzá. Ese día es por ello el propicio para la cosecha pues Dios baja a lo terrenal y la cabeza de la serpiente está en la Tierra; por ello es que los 7 triángulos de la vida son visibles solamente ese día.

Para eso son los cinco sentidos, para sentir una flor, la comida, la música, una pintura, una luz o una sombra, un espacio. Se trata de percepciones pero también de voluntad. Voluntad para interpretar y aplicar los símbolos intangibles que surgen en cada etapa de nuestra historia.

Tanto en una película como en un libro, en una pintura, en un paisaje y, por supuesto, en la arquitectura, hay intangibles. Y siempre habrá mensajes no obvios que resultan más interesantes que los que se muestran de manera directa. Lo que seduce es descubrirlos, interpretarlos y aplicarlos a la vida propia. Reflexionar en palabras, obras de arte, o trazos sencillos, en imágenes, así como en espacios o en vacíos, para captar lo que de “*afuera*” nos sirve hacia “*adentro*”. No importa si somos arquitectos o filósofos, cineastas o sociólogos, lo importante es convertir lo intangible en tangible y que ello nos sirva para “*vivir*”.

Los filósofos investigan en torno a las ciudades invisibles y en la arquitectura invisible de la que habla María Zambrano. Comparten este interés los arquitectos, cineastas y escritores, para juntos encontrar sentido, reflexionando. De manera similar, los arquitectos convierten todo lo que ven de la naturaleza o de lo que ha hecho el hombre, y lo reflexionan, lo piensan, lo dibujan, lo convierten en tangible.

Basta ver el mar para entender lo pequeño y efímero de nuestra existencia; es como meter un dedo a un vaso de agua comparado con el

universo entero. Tendemos a creer que nuestro pensamiento abarca la vida entera y no es así; nos hace falta humildad para saber que nadamos en un vaso de agua y que nuestros pensamientos o enseñanzas, como dijo alguna vez Buda, son como “*vender agua a la orilla del río*”.

Se requiere humildad y perseverancia para encontrar esos significados y ponerlos en práctica. Es como leer a Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, solamente si estamos dispuestos a interpretar, y a viajar con la imaginación.

El espacio es así el “lugar” –material e inmaterial– en donde se pueden despertar conciencias. No importa si ese espacio es un terreno, una hoja blanca o una cinta filmográfica... El espacio está ahí para que nosotros le demos forma a través de las invariantes intangibles –símbolos– que nos han acompañado a lo largo de nuestra historia.

Se habla de la necesidad de un mundo más justo y ello sólo podrá ser posible si nos concentramos en crear espacios, hacer arte y generar conocimiento a través de un pensamiento que retome y dé nueva vida a las invariantes intangibles eternas, para hacerlas tangibles y dar ver-dadero significado a nuestra vidas.



Referencias:

Bachelard, Gastón, *LA POÉTICA DEL ESPACIO*, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1965. (Breviarios del Fondo de Cultura Económica).

Chueca Goitia, Fernando, *INVARIANTES CASTIZOS DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA*, Editorial Dossat SA, Madrid, 1979.

Rulfo, Juan, *PEDRO PÁRAMO*, Editorial Planeta Mexicana SA de CV, Trigésimaprimera reimpresión 'México' noviembre de 1999.

Shar, Adam, *LA CABAÑA DE HEIDEGGER*. Un espacio para pensar, versión castellana: Joaquín Rodríguez Feo, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2008.

Perspectivas teóricas

Potencia artística del pensamiento

~§~ Sonia Torres Ornelas ~§~

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

«El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos: el alma sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y de teorías. ¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos, y de dónde sacaría un esfuerzo y un suspiro?»

Paul Valéry, *Soma et Cem*

Fernando Pessoa dice que la primera función de la vida es la acción, del mismo modo que el primer aspecto de las cosas es el movimiento.¹ La vida entera se mueve, las plantas crecen, las flores abren sus pétalos, los hongos se extienden. La vida no sólo se desplaza; cambia y también intercambia en sus metabolismos. La percepción, como enseña Bergson, es puro movimiento que viene hacia el órgano sensorial, el cerebro, y de allí se extiende hacia la glándula pineal, luego corre por la médula espinal hasta dispersarse por las terminales nerviosas que habitan la piel, produciendo estremecimientos musculares hasta lanzarse, implacable, en estampidas centrífugas que de algún modo hacen padecer al mundo. La percepción es inmediatamente metamorfosis sensible, danza.

Cansada de la fijeza, la filosofía se ha levantado a bailar de vez en vez. Hasta el solemne Sócrates, cuando se plantea el problema de la captación de los objetos, hace a un lado su compromiso con la estabilidad, como relata Jenofonte a propósito del ensayo de posturas y gestos que el defensor de la mayéutica confiesa realizar frente a su espejo, fascinado por el reflejo del automatismo de su cuerpo. Ve que el espejo desafía las hechuras de su mente; el íntimo acercamiento consigo mismo, con sus piernas y sus brazos, le muestra que la rigidez no está

¹ Cfr. G. Steiner, *La poesía del pensamiento*. Del helenismo a Celan, p. 48.

en el cuerpo. Sócrates descubre con sorpresa que su cadera es inquieta, que, en sus serpentinas travesuras, es una suerte de antítesis de la dialéctica. El espejo le da un baile entre la razón y un demonio.² Se da cuenta de que las relaciones entre teoría y práctica entran en crisis, y, con ella, todas las pretensiones de dividir espíritu y materia, idea y sensibilidad.

Sócrates danzante reflejado en un espejo es el diseño de la fuga irónica, porque un espejo no remite ni a una identidad ni a una metáfora. Todo acontecimiento de espejo afirma un registro no gobernado por coordenadas representativas. No interviene esquematización alguna; allí, todo es realidad fulgurante que no se extingue en ningún punto de referencia. Es el registro de la realidad en movimiento, el destello que pone a la filosofía fuera de su pureza discursiva ostentada por el sabio en la ciudad.

Danzar frente a su espejo le da a Sócrates algo más que la idea del movimiento, la turbación de ser él mismo quien lo pone allí, en persona, haciéndole manifiesta la imposibilidad de la filosofía de pensarse a sí misma como impecable teoría cercenada de la práctica. Bailar frente al espejo redistribuye los opuestos, quita extrañeza entre ellos. Quizá tenía que haberse contemplado más a menudo; quizá si hubiese bailado todos los días, la historia de la filosofía no hubiera crecido con las interpelaciones conceptuales, sino con surcos arqueados como crines al viento.

La enseñanza que nos aporta la anécdota que platica Sócrates a los ocho comensales, en el famoso banquete de nueve, es que pensar es una invitación a la danza. La filosofía como provocación de encuentros con la danza. Michel Bernard dice que son muy pocos los filósofos que han escrito inspirados por la danza; solamente quien se aventura a lo que escapa de las tenazas del concepto se deja mover con ella. Pensar-con-mover, estar convencidos de que la filosofía no es la toma del poder, sino el reconocimiento del impoder. El encanto de la filosofía está en hacer lo que otros no han querido hacer.³

Incitar encuentros entre danza y filosofía es afirmar el presupuesto del movimiento, en vez de aferrarse a lo inmutable que no puede consolidarse sino lógicamente. ¿Por qué la filosofía se ha alimentado con la idea de medida, en vez de aceptar que toda medida es a *posteriori*, una existencia derivada? Las medidas son limitaciones ficticias, a veces muy estimulantes. La danza no encuentra ninguna contradicción entre la medida y la desmesura; de hecho, danzar es combinar medidas y desmedidas, movimientos cadenciosos y torbellinos, saltos y deslizamientos, centramientos y descentramientos, vuelos y caídas.

Danzar es signo de movimiento, y por lo mismo resulta pertinente hablar de danza de la imagen visual en la pantalla. Gilles Deleuze

² Cfr. M. Bernard, "Parler, penser la danse", en *Revue Rue Descartes*, pp. 110-115.

³ F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, iii. "La otra canción del baile", p. 352.

inventa la noción de imagen-movimiento para decir, metafísicamente, las cosas del mundo sobre las que se posa el ojo-cámara del cine clásico, regocijado con las acciones corporales. El cine danza y así construye espacios prodigiosos en los que la realidad se deja ver como su otro, puro simulacro, humo, inmaterialidad no sometida a las categorías del ser ni a las funciones de expulsión dictadas por la dicotomía con el no ser.

Como indicador, el mismo danzante. La danza trabaja, al igual que la filosofía y el cine, con lo pesado y lo ligero, con la tierra y con el aire, pero también con el agua y con el fuego. El cine da imágenes acuosas de extraordinaria plasticidad: las cortinas de lluvia de Kurosawa, los mares de Truffaut, las pozas de Tarkovski. El agua indica la versatilidad de la imagen-movimiento, su transición hacia lo gaseoso, flamígero, volátil.

La danza es gravedad e ingravidez en desconcertante concierto, como enseña Nietzsche, cuyo pensamiento es danza que glorifica la dolorosa profundidad del mundo. "El mundo es profundo/ Y más profundo de lo que el día ha pensado."⁴ Danza extravagante de cuerpos-tierra y dardos-aforismo. Con él, pensar es una ondulación con los cuerpos, porque es en ellos donde anidan y se acoplan carne y palabra sin perder sus rasgos esenciales de materia e inmaterialidad. La danza aparece en las páginas de sus libros como inmediata exposición gráfica de la música; también como un juego en que los bailarines se enfrentan, charlan, se disipan y reaparecen con movimientos rotundos.

La tradición filosófica había celebrado la ligereza del espíritu para recrudescer la pesantez del cuerpo, su incapacidad para las estrategias de la Idea. La motivación filosófica de Nietzsche consiste en invertir esta creencia de la presteza asociada al espíritu. La contundencia de su martillo filosófico deja al descubierto que lo pesado es el espíritu de la racionalidad formal, y que el cuerpo, en su candor original, es el ligero, por eso tiene una voluntad de baile. Ama lo liviano, el cuerpo, la voluptuosidad, los pies furiosos de bailar, los cabellos flotantes y fugitivos. ¿Por qué es tan importante para Nietzsche el baile? Porque lo que orienta su pensamiento es el sentido de la Tierra. La Tierra que desafía a Urano. En voz de Zaratustra, aconseja no dejar que la virtud huya de las cosas terrenas y bata las alas hacia paredes eternas. Pide conducir la virtud de nuevo al cuerpo y a la vida.⁵ En Nietzsche no hay ascenso, sino este separarse para volver a acariciar la tierra. Ir y volver antes de quedar atrapado en los hilos de la tarántula. Los pies danzantes se despegan intermitentemente del suelo para inventar perspectivas.

La filosofía suele citar la figura de la bailarina como una metáfora de la liviandad del espíritu; para Nietzsche la bailarina no es simple

⁴ Cfr. F. Nietzsche, *op. cit.*, I. "De la muerte libre", p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 309.

metáfora, sino la actividad propia del filósofo. Zaratustra mismo es un bailarín que dice: *Sólo dos veces agitaste con tus manos tus castañuelas y ya se balanceaba mi pie. Mis talones se excitaron, mis dedos se tensaron para escuchar.*⁶ La danza es tan contagiosa como la risa que suele nacer de una idea brillante, mostrando que el cuerpo es el lugar de un posible encuentro entre teoría y práctica. Todo encuentro afirma la heterogeneidad, y es por ello una discrepancia amable, una disimetría acordada en la que cada uno de los involucrados da y recibe algo a la vez. El encuentro implica hacer entrar un poco de afuera: la presencia del cuerpo en la práctica del pensamiento.

La danza pone en juego de manera esencial para la filosofía su relación con la fisicalidad del mundo; es una suerte de escritura que los cuerpos van registrando en los espacios con una elasticidad que fluidifica lo sólido. La escritura dancística es una composición móvil y turbulenta que camina sobre la cresta de lo imprevisible, balanceándose en un delgado filo entre los pasos conocidos y lo absolutamente nuevo. Danzar, como pensar y producir una imagen cinematográfica, es situarse al borde de no tener lugar.⁷ Es abandonarse al encanto de la plástica voluble.

Montarse en este borde peligroso es improvisar, enfrentar un vacío; no una nada estéril, sino el raudal de formas virtuales ansiosas de actualización. La improvisación es absolutamente sensible al presente; hace del presente un proceso de continuidad en el que toda presencia se convierte en atención a la realidad en curso. La danza es, a la vez, continuamente presente y continuamente moviente. Igual que el pensamiento, igual que un filme. Y lo son, porque en ellos late lo virtual que el arte debe poner a flote, hacerlo visible y audible en su determinación inconfundible, y sin embargo no agotada, como ocurre en la danza, en la que la presencia de los bailarines se da a la vez completa y en transformación. En la tarima, los cuerpos devienen astillas flotantes, inversiones prodigiosas, vuelcos repentinos.⁸ En filosofía, no hay presencia de un saber pleno; es preciso que el saber vaya acompañado por algún olvido.

Improvisar es lanzarse al caos. No el desorden sino la velocidad infinita a que se esfuma cualquier forma que llegara a esbozarse en su interior.⁹ El caos es uno de los nombres del vacío, una oquedad en la materia. La danza es un movimiento que crea espacios vacíos, espacios de ausencia. Moverse es ahuecar las superficies, percibir y estriar el mundo en la energía que armoniza el adentro con el afuera, el antes y el después, en el presente fluido. En danza, la improvisación

⁶ Cfr. M. Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, p. 123.

⁷ H. Bergson es muy claro al respecto cuando habla del presente que dura y lo explica como una continuidad cambiante, como una experiencia concreta del presente. Distingue lo útil (percepción natural), de lo concreto (percepción de percepción). Cfr. H. Bergson, *La pensée et la mouvante*, cap. "La perception du changement", p. 53 Ss.

⁸ G. Deleuze-F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 117.

no deja de invocar al presente en una composición instantánea, en tiempo real.

Danza y filosofía, filosofía y cine, ponen en juego el presente y la presencia cuando apuestan por la inmediatez de la improvisación para dar figuraciones tangenciales al mundo, oblicuas al tiempo y al espacio. Esta inmediatez es lo que acontece entre dos movimientos, uno de percepción, el otro de acción. Los bailarines son tocados por la desnudez de la flauta y el cello que, indiferentes a las palabras, esparcen ondas rítmicas en esbeltas cantinelas que progresan con gran libertad. Ese toque sonoro estimula, da la urgencia de alguna respuesta, una angustia mortal, una languidez, una inocencia. La danza practica la inmediatez de lo perceptivo y lo activo; exige percibir y actuar al mismo tiempo, en ese tiempo que no interrumpe su flujo, porque, como enseña Henri Bergson, lo propio del tiempo es transcurrir.

Los cuerpos de los bailarines se extienden en el espacio, experimentan sensaciones y al mismo tiempo ejecutan movimientos. La danza es una doble actividad simultánea: sentir-moverse que deviene un solo movimiento, una coreografía naciente. La filosofía también danza de este modo, en el presente vivido, real, concreto, en la síntesis de una percepción del pasado más próximo y una determinación tan intensa como dócil del porvenir inminente. Tanto a la danza como a la filosofía y al cine les interesa el cuerpo, ese centro de acción que oscila entre la materia que lo afecta y la materia que él afecta. El cuerpo es por sí mismo danza, y el pensamiento que ondea con él es danzarín, los pies escuchan con los talones, componen un tapiz de sensaciones tejidas con la duración. El pie como medida de la Tierra y no el metro.

Pensamiento, danza y cine son los elementos pulsantes de la intuición bergsoniana, esa experiencia psíquica de vitalidad acrecentada y sinuosidad marina.

«Las olas chocan. Se oponen unas a otras, buscando su equilibrio.

Una espuma blanca, ligera y alegre sigue sus contornos cambiantes.

A veces, la ola que huye abandona un poco de esta espuma

en la arena de la playa. El niño que juega allí cerca viene a recoger

un puñado y se sorprende al momento siguiente de no tener

ya en el hueco de la mano más que unas gotas de agua mucho más salada, mucho más amarga que la de la ola que las trajo. La risa nace como esa espuma.»⁹

Qué imágenes tan elocuentes del suavemente impetuoso derrame temporal por debajo de todo sistema de conteo. La espuma, duración, un ímpetu hacia delante, como la ola que está siempre a punto de romper, y convertirse en futuro.

La danza, como el pensamiento y el cine, se aventura a la improvisación sin descuidar un rigor teórico y técnico, una exigencia co-

⁹Cf. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 59. (La traducción del francés es mía.)

reográfica, un bosquejo de coordenadas, un mapa, un encuadre. La coreografía es como la pintura al óleo; la improvisación es más como la acuarela donde el trazo, o el gesto, es estampado de manera fresca y definitiva. La coreografía es un plano de composición arquitectónica. También la música opera de este modo: su coreografía, es decir su arquitectura, es sinfónica, mientras que la improvisación es sonoridad pura, abertura en la materia, vacío que engendra como el hueco en la madera de los violines, piélagos de resonancia.

La danza es la más física de las artes. Ella pone en juego el cuerpo, es decir, opera con el índice del mundo sensible desprestigiado por las filosofías de la Idea, no solamente porque los datos que el cuerpo aporta engañan al sentido unívoco, sino porque revoca al buen dios del presente eterno, Zeus, la divinidad libre de las desviaciones del tiempo. El presente de la danza es el tiempo experimentado corporalmente, ese tiempo en que se vuelven indistinguibles, sin disolverse, una vibración, un acoplamiento y una hendidura: un monofónico aire melódico, un polifónico motivo, y un tema.¹⁰

La potencia artística del pensamiento es, en una palabra, el movimiento por sí mismo, el cual se hace sensible en la alianza de pensar y sentir, al experimentar el cuerpo como confluencia inestable de flujos y deslizamientos, un conjunto de relaciones dinámicas. El cuerpo vivo danza, como las moléculas de Lucrecio en el vacío, y la vida en su conjunto también lo hace. La envolvente del cuerpo es un umbral paradójico.¹¹

La filosofía no deja de plantearse la pregunta en torno a cuál es la tarea de pensar. De manera provisional, creemos que su tarea es danzar, experimentar el pensamiento atentos a ese umbral paradójico, siguiendo los indicios que señalan su extensión, y por estremecimientos que afirman su duración. Danzar con el pensamiento, pensar con el cuerpo, atreverse al tango de lo ilimitado y el límite, el pasado-futuro y el presente concreto, vivido y vivísimo, tal y como indica Bergson, el baile de lo virtual y lo actual en su asombrosa persistencia. Experimentar, improvisar desde la melodía con sus variaciones y sus acordes erizándose frenéticos en una composición de Piazzola, para que esa sea la idea que pueda desplegarse en el ballet, o en una película, o, ¿por qué no?, lo que marque el inicio de un ensayo filosófico.



¹⁰ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *op. cit.*, p. 192.

¹¹ M. Serres, *op. cit.*, p. 135.

Referencias:

Bardet, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, tr. Pablo Ires, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2012.

Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, 31ª edición, Presses Universitaires de France, París, 1955.

Bergson, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, tr. Pablo Ires, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2007.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, 7ª edición, tr. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2005.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1998.

Pessoa, Fernando, *La educación del estoico*, tr. R. Vilagrassa, Anagrama, Barcelona, 2009.

Serres, Michel, *Variaciones sobre el cuerpo*, tr. Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.

Steiner, George, *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, tr. María Condor, Fondo de Cultura Económica-Siruela, México, 2012.

Revistas:

Bernard, Michel, "Parler, penser la danse", en *Revue Rue Descartes*, núm. 44, 2004/2.

(RE)PENSANDO EL ESPACIO

~§~ Franklenin Sierra ~§~

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

«I have become convinced both that the implicit assumptions we make about space are important and that, maybe, it could be productive to think about space differently.»

Doreen Massey.

Introducción

Además del tiempo, otro de los conceptos que resultan fundamentales dentro de la práctica científica (y en el terreno de muchas otras disciplinas) es el concepto de espacio. Para los arquitectos el espacio siempre ha sido un concepto clave, pues sugieren que el espacio es la esencia de la arquitectura. Mientras que los matemáticos y físicos hablan del espacio de Hilbert o del espacio de configuración, los filósofos que se dedican a la lógica nos hablan del espacio lógico pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos del espacio? ¿Por qué el concepto de espacio es problemático?

1. Lo problemático del concepto de espacio.

Por un lado parece trivial pensar sobre el espacio pues —en algún sentido— todos sabemos de qué hablamos cuando hablamos del espacio. Pero por el otro lado, tenemos mucho que decir acerca del espacio. Doreen Massey nos dice en *For Space*: “Me he convencido por igual de que las suposiciones que hacemos sobre el espacio son importantes y de que, tal vez, podría ser productivo pensar distinto acerca del espacio.”¹ Luego, si dejamos de lado nuestras suposiciones cotidianas,

¹ Doreen Massey, *For Space*, p.1.

¿qué nos puede decir el concepto espacio? Tim Ingold en su libro *Being Alive* dedica un capítulo en contra del espacio; nos dice lo siguiente:

«De todos los términos que usamos para describir el espacio que habitamos, [el de espacio] es el más abstracto, el más vacío, el más desligado de la realidad de la vida y de la experiencia. [...] Cuando estamos en casa estamos “dentro”, no en el espacio y cuando vamos afuera estamos al descubierto pero no en el espacio. Llevando nuestros ojos hacia arriba vemos el cielo y no el espacio y en un día de viento sentimos el aire y no el espacio. El espacio no es nada y por eso no puede ser habitado en realidad.»²

Tim Ingold continúa con una serie de ejemplos para mostrar cómo es que hablamos del espacio pero sin utilizar realmente el término espacio: los biólogos nos dicen que los organismos vivos habitamos en el medio ambiente y no en el espacio, los granjeros plantan en la tierra no en el espacio, etc. Así, Ingold llega a plantear una pregunta central: “¿cómo hemos arribado a tal concepto abstracto y raro para describir el mundo en el que vivimos?”.³

2. El espacio en la filosofía

La filosofía ha sido un lugar en donde el concepto de espacio ha ido utilizado y analizado en diferentes obras y diferentes épocas. Por ejemplo, para el proyecto epistemológico de Immanuel Kant el espacio y el tiempo son dos nociones centrales. En la *Crítica de la razón pura* Kant nos dice que el tiempo y el espacio son *formas puras a priori de la sensibilidad*. ¿Qué significa esto? Lo que Kant nos quiere decir es que el espacio (y también el tiempo) es condición de posibilidad para los fenómenos; es decir, sin el espacio y el tiempo, no podríamos representarnos las cosas ni el mundo; de este modo el espacio no es un concepto más o simplemente algo abstracto, pues sin él no habría fenómenos.

Kant nos dice que “el espacio no es un concepto empírico extraído de experiencias externas”,⁴ de esto se sigue que es imposible equiparar el espacio a las demás representaciones que tenemos acerca del mundo; para Kant el espacio no es un concepto:

«El espacio es una necesaria representación a priori que sirve de base a todas las intuiciones externas. [...] El espacio es pues considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación a priori en la que se basan necesariamente los fenómenos externos.»⁵

² Tim Ingold, *Being Alive - Essays on movement, knowledge and description*, p.145. Doreen Massey, *For Space*, p.1.

³ *Id.*

⁴ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, B38.

⁵ *Ibid.*, A24-B39.

Dado que para Kant el espacio no es un concepto, cuesta trabajo definir el estatus ontológico del espacio; pero, al menos, sabemos que sin el espacio no sería posible pensar en los fenómenos ya que es gracias al tiempo y al espacio que las cosas y el mundo (en tanto que fenómenos) se nos presentan a nuestra sensibilidad o entendimiento.

Otro filósofo que nos habla del espacio es Ludwig Wittgenstein, su noción de espacio es —en algún sentido— parecida a la de Immanuel Kant. En su enigmático *Tractatus logico-philosophicus* nos presenta (en forma de argumento) una concepción del espacio en 2.0121:

«Al igual que no podemos en absoluto representarnos objetos espaciales fuera del espacio, ni temporales fuera del tiempo, tampoco podemos representarnos objeto alguno fuera de la posibilidad de su conexión con otros.»⁶

Dado que no podemos representarnos objetos espaciales fuera del espacio queda claro por qué, en algún sentido, la presentación que hace Wittgenstein del espacio resulta parecida a la de Immanuel Kant: en ambos el espacio está pensado como una condición de posibilidad. Si bien Wittgenstein nos habla de manera general de la necesidad del espacio, también nos habla del espacio lógico. En el apartado 1.13 nos dice: “los hechos en el espacio lógico son el mundo”.⁷

Pero, ¿qué significa el espacio lógico? ¿De qué hablan los lógicos cuando hablan del espacio lógico? “La manera breve de decirlo es que el espacio de posibilidad es el conjunto de alternativas con las que trabajamos cuando nos preguntamos cómo es el mundo.”⁸ Agustín Rayo nos dice que cuando nos preguntamos si la nieve es blanca tenemos dos posibles respuestas y que al escoger una de esas respuestas nos comprometemos con que el mundo sea de esa manera:

«El espacio lógico, como lo voy a entender aquí, es el conjunto de todas estas distinciones [distinguir entre si la nieve es blanca o no lo es]. (Especificar una región en el espacio lógico es tomar partido respecto a algunas de estas distinciones; especificar un punto en el espacio lógico es tomar partido de cada una de estas distinciones).»⁹

Así, podemos decir que el concepto de espacio lógico es un concepto abstracto mediante el cual hablamos del mundo; aunque abstracto, en el espacio lógico tenemos compromisos ontológicos, pues como bien señala Rayo al escoger una de las distinciones que hacemos en el espacio lógico, nos comprometemos con que el mundo sea de esa manera.

⁶Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*.

⁷ *Id.*

⁸ Agustín Rayo, *La construcción del espacio de posibilidad*, p. 5.

⁹ *Id.* *The Construction of Logical Space*, p. vii.

3. El espacio en la arquitectura

En la matemática y la física se utiliza también una noción abstracta del concepto de espacio, no es que el espacio pueda existir en sentido material sino de manera abstracta como existen los números. Debido a la fuerte influencia de la psicología de la percepción, la arquitectura también heredó ese carácter abstracto del espacio. La idea de pensar la arquitectura ligada íntimamente al espacio se introdujo a finales del siglo XIX, cuando varios historiadores de la arquitectura (y en general del arte) proponían que la arquitectura era el arte del espacio. Así, la mirada que en sus inicios la arquitectura daba al espacio era una mirada abstracta, se mira al espacio entonces como algo muerto, carente de vida; sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, podemos encontrar críticas dentro de la arquitectura en contra de este enfoque:

« El arquitecto Isidro Suárez, en su “Refutación del espacio como sustancia de la arquitectura”, argumenta como es que el concepto de espacio —lo que equivaldría a su representación— que poseemos es indudablemente más ingenuo que nuestra experiencia espacial. Así mismo, denuncia el vago, impreciso y poco riguroso concepto de espacio trabajado desde la arquitectura, afirmando que se llama espacio a casitodo y casi nada.»¹⁰ »

Estas críticas sostienen la vaguedad con que se utiliza en arquitectura el concepto de espacio y muestra también cómo es que el espacio, al mismo tiempo que resulta un concepto central, es también vacío. Éstas críticas que podemos encontrar dentro de la arquitectura, a partir de la segunda mitad del siglo XX, tienen un paralelismo con las críticas hechas por Tim Ingold dentro del terreno de la antropología, pues ambas sostienen prácticamente lo mismo: el error consiste en confundir el espacio con lo espacial, pues se le brinda características al espacio entendiéndolo como lugar.

« El espacio es el lugar de nuestra existencia, no hay acción de nuestra vida que no esté referida al espacio. Norberg Schulz (1975) observó que la discusión en torno al espacio ha estado dominada por ‘estudios de percepción arquitectónica o de geometría, pero en ambos casos se omite el problema del espacio como dimensión de la existencia humana’. »¹¹

Como podemos notar, no se trata de abandonar completamente el espacio sino de pensarlo desde otra perspectiva, resaltando sus connotaciones existenciales. Lo que necesitamos es disociar al espacio de su contenido abstracto y asociarlo con un compromiso político y económico, se necesita pensar al espacio como una producción abierta y en marcha como afirma Doreen Massey: ver al espacio como algo en movimiento.

¹⁰Patricio de Stefani, *Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX*, p. 6.

¹¹ Juan Pérgolis y Danilo Moreno, *La capacidad comunicante del espacio*, p. 70.

A manera de conclusión

El concepto de espacio es básico para la arquitectura y algunas otras disciplinas y, aunque parece ser un concepto vacío, su estudio aún tiene mucho que decirnos; lo que necesitamos —en las diferentes disciplinas no formales— es un nuevo enfoque del espacio que nos permita ver nuevas implicaciones, por ejemplo, de tipo políticas y morales. Tal vez lo que necesitamos es cambiar “espacio” por “lugar” y entonces, por ejemplo, pensar en la importancia de los espacios públicos o los retos que implica la construcción de una ciudad ecológica.

«El espacio en la arquitectura ha nacido bajo la influencia visualista y formalista de las teorías psicológicas. Se ha propuesto como la esencia de la arquitectura pero ha derivado en una abstracción formal y vacía, obviando sus dimensiones sociales, simbólicas y políticas.»¹¹

La idea de espacio nos remite siempre a algo abstracto mientras que pensarlo como lugar nos permite pensar en algo concreto; así, mirar el espacio como lugar nos permitirá estudiar la parte social y política del espacio. Esto nos llevará a pensar el significado político y económico de los rascacielos, pensar el espacio como frontera entre los países y, en general, repensar la arquitectura de las grandes urbes y las pequeñas ciudades.



Referencias

- De Stefani, Patricio, “Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX”, *Diseño urbano y paisaje*, vol. V, no. 16, 2009, pp. 1-27.
- Ingold, Tim, *Being Alive - Essays on movement, knowledge and description*, Routledge, London, 2011.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Taurus, México, 2002.
- Massey, Doreen, *For Space*, SAGE, London, 2005.
- Pérgolis, Juan Carlos y Moreno, Danilo, “La capacidad comunicante del espacio”, *Revista de arquitectura*, vol. 11, 2009, pp. 68-73.
- _____, *La construcción del espacio de posibilidad*, Cátedra Gaos 2013, IIFs-UNAM, México, 2013.
- _____, Rayo, Agustín, *The Construction of Logical Space*, Clarendon Press, Oxford, 2012.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge, London, 2001.

¹¹ Patricio de Stefani, *op. cit.*, p. 1.

EL EXCESO DE LA CIUDAD

~§~ Rogelio Laguna ~§~

Facultad de
Filosofía y Letras

Universidad Nacional
Autónoma de México

I

La creación de las ciudades ha sido con seguridad uno de los momentos más revolucionarios de la historia humana, ya fuese en la ribera del Ganges o del Nilo, a la orilla del mar o al centro de un lago, la ciudad sólo es alcanzada por un grupo humano que ya ha conseguido dominar, al menos un poco, sobre la feroz contingencia de la naturaleza. Vivir en la ciudad es dejar de vivir en medio de los elementos que nos arrastran con su fuerza; es decir, la urbe permite vivir la experiencia del despliegue humano que ya no está limitada por el medio ambiente. María Zambrano nos dice justamente que la ciudad en sus albores era la esperanza, el mundo construido por el hombre para el hombre, alejado de los designios de los dioses y del destino, un mundo conseguido a través de la razón y de las capacidades humanas.

De las ciudades antiguas a las modernas ciudades, en las múltiples urbes el ser humano ha desplegado sus habilidades para modelar el espacio. Construyó para su vida maravillosos jardines colgantes, laberintos, catedrales góticas, bibliotecas, mercados, universidades, espacios públicos y privados que sólo pudieron nacer en el seno de las ciudades, y en la posibilidad de lo humano y de lo real que se juega en ellas.

A lo largo de la historia las ciudades han sido muchas y cada una, como los hombres que las erigieron, poseían un rostro, una temperatura que corresponde a sus habitantes (esto lo han pensado muy bien Eugenio Trías —*El artista y la ciudad*— e Italo Calvino —*Las ciudades invisibles*—). Pues la ciudad va adquiriendo en una relación interdependiente con sus habitantes una estética que genera movimiento. Es así que la arquitectura renacentista y todas las maravillas artísticas de dicha época corresponden a la vida interior de las ciudades italianas, y que la pintura flamenca con su particular manera de retratar la luz, así como la filosofía cartesiana y spinozista, corresponde al comercio bulleante de los puertos ribereños de Holanda, por no recordar a Sócrates y a Platón y a todos los escultores y trágicos de Atenas.

Con lo anterior puede notarse que la ciudad es un modelo civilizatorio pero que es también, siempre, una ciudad concreta: nuestra ciudad, según lo que esto signifique para cada uno. Con características particulares está en el imaginario humano y establece relaciones de gran intimidad con sus visitantes y habitantes. Le revela a algunos sus secretos, a otros les oculta la belleza y sólo les ofrece miseria; tiene un rostro, o tal vez varios, desde donde nos mira como si fuera una persona. Y tal vez sólo quede clara su situación de personaje si recordamos esas ciudades con apellido, que dejan de ser meros nombres y resultan compañeros de viaje de lectores y espectadores que pueden evocarse: el París de Víctor Hugo o de Cortázar, la Dublín de Joyce, la Troya de Homero, la Ciudad de México de Buñuel, la Nueva York de Woody Allen, la Tijuana de Luis Humberto Crosthwaite y de Elmer Mendoza. Ciudades con rostro que nos miran, para decirlo de nuevo con palabras de María Zambrano, que adquieren profundidad ontológica a través del despliegue de una cierta *poiesis*, de una estética a la que pertenecen y que les pertenece, y que por ello permanecen vivas en la memoria aunque éstas sean destruidas y sólo permanezcan las ruinas y la nostalgia por los antiguos muros y las puertas. Como la nostalgia y la grandeza que debe sentir el visitante de las colinas de Hissarlik en donde está enterrada Troya.

II

Será tal vez por lo que la ciudad le ha dado a los hombres, que las urbes han ido acumulando fuerzas y voluntades que no desean dejar de crecer, de ampliar ese reino hecho para los hombres. Como si aquel movimiento de crear otro mundo dentro de la naturaleza, que ya implicaba un exceso, cada día estuviera más fuera de control.¹

La ciudad, principalmente desde hace algunas décadas, como advierte Jean-Luc Nancy, ha comenzado a desaparecer en su propio movimiento y no sabemos ya cómo nombrarla pues, recordemos una vez más a María Zambrano, hay palabras que superaron su propio futuro. La ciudad nació, creció y se transforma aceleradamente y lo que nace de ella es algo que no estamos seguros de poder llamar de la misma forma. La ciudad "queda a lo lejos", eclipsada por su propio futuro pasa a la megalópolis. En cierto sentido sospechamos que esto es el fin de la

¹El deseo incontrolable de hacer ciudad ha surgido cada vez con más fuerza desde finales de la Edad Media, tiempo en que los comerciantes se refugiaban en ciudades libres, fuera del alcance de los señores feudales y del trabajo forzado, bajo la protección de las nacientes monarquías que comenzaron a otorgar ciertos derechos y libertades ciudadanas a cambio de impuestos y préstamos.

ciudad, lo que no tendría que extrañarnos, pues después de todo, nos recuerda Nancy, "la ciudad no siempre fue, no siempre será, tal vez ya no sea".²

Sentimos, no obstante, nostalgia de las ciudades, porque ésta era un motivo, nos dice el pensador francés, para hablar de aquellos lugares que lograron permitir en la historia humana la circulación, el intercambio, porque ellas son mercados o puertos, lugares de encuentro, antes de ser reconocidas como ciudades.³

Muchas de las principales ciudades europeas eran fronteras, mercados para que los soldados romanos que resguardaban el Imperio a lo largo y ancho del viejo continente se reunieran con sus familias, compraran productos para su manutención o simplemente para que celebraran las fiestas. Son esas redes, esos cruces de caminos de circulación los que ya proyectaban una figura que construyeron los hombres. Después vendrían los nombres: Florencia, Viena, Londres, Salamanca, Ámsterdam, México. Nombres, como nombres de personas que tienen perfume y sabor; identidad.⁴

De la mano del hombre la ciudad se ha extendido, ha crecido hasta inquietarse por su tamaño, por los embotellamientos, los gastos de administración, los servicios públicos, la recolección de basura, el agua, los huérfanos. No tiene ya una función definida como la fortaleza o el convento, es difícil, nos dice el autor francés, "*saber cuál es su función, ya que acumula demasiadas o bien no posee realmente ninguna: es ante todo coexistencia, copresencia y comercio*".⁵ No importa qué tan grande sea, siempre puede ser más grande, lucha por ser imposible de delimitar, se convierte algún día, como casi debe pasar a diario en nuestra época, en megalópolis, en redes de ciudades que se confunden con otras urbes que aparecen por todas las regiones del planeta y que crecen más y más cambiando sus rostros, mezclándolos hasta que ya no pueden reconocerse.

Pues "el mundo de la ciudad no tiene meta dada. Ella es hasta tal punto su propio fin inmanente, una actividad, e incluso una agitación condenada a reactivarse a sí misma, que forma un fin infinito de despliegue cada vez más amplio".⁶

Vivimos una época en la que Nancy advierte que la ciudad, al extenderse al infinito, se está disolviendo, y está rompiendo con los trazos de composición que la sujetaron por siglos. Preguntemos nosotros, ¿cómo hemos llegado a este momento?, y sin tener claras las respuestas sospechamos que tiene que ver con el vertiginoso movimiento del capital de los últimos siglos, lo que implicaría que el mismo capital que le dio vida a muchas ciudades (como el capital aun tímidamente

² Jean-Luc Nancy, *La ciudad a lo lejos*, p. 9.

³ *Ibid.*, p.11.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p.12.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

acumulado en las ciudades italianas del Renacimiento), el capital que les dio rostros y caminos, y las dotó de belleza, es el mismo que las extiende, las mezcla y las desfigura. No hay restricciones, la ciudad crece por igual en sus barrios de lujo que en sus arrabales, el mismo capital, que algo tendrá que ver con los deseos humanos, consigue, ahora más que nunca, sustituir aquellos lugares que resultaban el mayor peligro para el hombre, pantanos, selvas, bosques, desiertos, por unidades habitacionales, fábricas, estacionamientos, aeropuertos industriales, complejos turísticos, donde los elementos culturales más importantes creados por la ciudad amenazan con dispersarse en la multiplicación irrefrenable.

Entonces la ciudad, escribe Nancy, con cada día que pasa: "ya no se vislumbra a lo lejos como el recorte de sus techos, campanarios, cúpulas y Torres, ni como el plano caballero de esas casas, Palacios, almacenes, cobertizos, paseos y parques. Ni de lejos ni de cerca parece ya ciudad".⁷

III

En otras palabras, en este movimiento incesante la ciudad muestra su exceso originario, la ciudad se vuelve cada vez menos civilizada. Aparece, dice Nancy, como "ciudad incivil, urbanidad suburbanizada tanto como sobreurbanizada, hemos aquí penetrando en otro mundo que ya no tendrá ciudades que podamos discernir sino otras conurbaciones, otras configuraciones, otros lugares simplemente, otras formas de lugar".⁸ Nuestro autor advierte que este movimiento de la ciudad estaba a la vista desde hace mucho tiempo, pero pensábamos que el nombre ciudad y su concepto había atrapado el despliegue de esa realidad. La ciudad quedó superada por su futuro y sin darnos cuenta, sigue Nancy, "por haber mirado demasiado a la ciudad en el horizonte como el esquema puro, como el monograma de la civilización, la perdimos de vista, o bien la imagen se volvió oscura, confusa, nublosa, obstruida u obliterada. Ya no intentemos ver: escuchemos los rumores inauditos de la ciudad incivil, a lo lejos, muy cerca".⁹

El resultado es el nacimiento de nuevos territorios que sólo son asequibles por trenes de alta velocidad, transportes subterráneos, y autopistas urbanas y foráneas, en las que un automóvil ya no es "para circular, hablando con propiedad, sino para atravesar sin parar y sin fin un espacio no identificable, y por consiguiente imposible de atravesar"¹⁰ a pie, o en bicicleta, ni en ninguna de las maneras en las que

⁷ *Ibid.*, p. 14

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

el hombre acostumbra pasear en las pequeñas ciudades que conservan sus corazones históricos bien conectados aún con la zona de viviendas. Poblaciones que todavía no quedan atomizadas y dislocadas en suburbios, donde los centros históricos, si existen, aún no están condenados a ser territorio de los turistas, que durante uno o dos días se encargan de fotografiar y caminar lo que era la antigua ciudad, sin poner un pie en los verdaderos territorios (la no-ciudad) donde los habitantes realizan sus vidas.

Ha llegado el momento en que las ciudades y su movimiento están expulsando a sus habitantes. Son ciudades turísticas que quieren ser vividas por todos, ciudades-escenario soñadas por los turistas de todo el mundo, armados con cámaras fotográficas y dispuestos a conocer todo en unas cuantas horas. Tal es el caso de París, de Venecia o Barcelona, incluso Nueva York y México.¹¹ Ciudades cuyos precios se vuelven inasequibles para los habitantes de a pie, y a los que ya les es imposible acercarse a ningún sitio bello o configurante de la misma sin pagar una alta tarifa, o sin hacer una fila de horas detrás de un grupo de visitantes que miran el mundo a través de las *selfies* y se aprestan a comprar *souvenirs*. Javier Marías en su artículo “Venecia, un interior”,¹² para abordar un ejemplo, se adentra en el exilio interior al que se han tenido que someter los habitantes de Venecia —aquellos que aún no se han mudado a Mestre—, para poder llevar una vida tranquila, auténtica, local, alejados de los turistas y de los establecimientos comerciales. El pensador nos habla de ellos:

«A los venecianos no se les ve fácilmente porque salen poco, en primer lugar. Atrincherados tras sus contraventanas de color verde sandía, ven el resto del mundo[...] Casi nada los arranca de sus propias casas, casi nada los mueve de su ciudad. Evitan todo local que haya sido concebido con mentalidad turística o se haya impregnado de ella, y eso los lleva a evitar casi todos los locales de la ciudad. Su espacio se va reduciendo cada vez más. Expulsados de las [calles] más luminosas y principales [...] los venecianos buscan atajos y se internan por donde ningún forastero se aventuraría a perderse [...] y transitan por una ciudad recóndita, paralela a la que los itinerarios turísticos señalan con sus flechas amarillas.»¹³

¹¹ Véase el documental *Bye Bye Barcelona* de Eduardo Chibás. Baltazar Peña se encuentra realizando un documental sobre el caso de la expulsión de los habitantes del centro de la Ciudad de México titulado *Centro Histórico*. Sobre la expulsión de la vida cultural de Nueva York, de sus negocios y habitantes habituales, puede consultarse el artículo “¿Adiós, Nueva York?” de David Brooks, donde el autor nos dice retomando a Pete Hamill: “Nueva York es la ciudad de la nostalgia, ya que todos se la pasan recordando lo que estaba en tal esquina, qué estaba en otra avenida, la cantina, el restaurante, el teatro. Lo que desapareció. Es que la ciudad está anulando, expulsando, lo que siempre le dio vida y diversidad sin igual: sus inventores cotidianos. La avaricia —o lo que aquí llaman el mercado— está amenazando con convertirla en un escenario como cualquier otro de este país, otro mall”.

¹²Javier Marías, “Venecia, un interior”, pp. 21-22.

¹³ Ibid., p. 24.

Pero no nos asombremos demasiado por la situación de los venecianos, en todo caso, nosotros también nos convertimos en turistas frecuentemente, incluso en nuestra propia ciudad, y nos asombramos, bien instalados en los centros históricos, de los bellos paseos que nos ofrecen. Admiramos los monumentos antiguos, lo bien conservado de la arquitectura, y cuidamos, claro está, de no cruzar la frontera hacia la ciudad real que rodea por todos lados aquel casco antiguo.

Si tenemos suerte podemos visitar ciudades que todavía son asequibles al paseo a pie, como Guanajuato en México, Salamanca y Toledo en España; alguna vez lo debieron haber sido Morelia y Querétaro. Comúnmente somos más bien habitantes de la megalópolis que nos ofrece una vida en la que no podemos sino sentir cierta nostalgia. Imaginamos la urbe que habitamos o la observamos en viejas fotografías, y pensamos en esa época en que todavía era asequible a la mirada del peatón, y al ritmo y tiempo de quien podría caminar del trabajo a la casa, o bien circular sin temor al embotellamiento, al tráfico y a la lluvia ácida.

Esa nostalgia, nos dice Nancy, *"es siempre un sueño de inminencia comunitaria lo que nos atormenta. Nos cuesta soportar que la ciudad lo denuncie por lo que es: un sueño, e incluso un fantasma malsano"*.¹⁴ Un sueño que también habría que llamar como el anhelo de un cierto tipo de libertad ganada a la vida rural y que se ha perdido en las megalópolis, pues éstas se vuelven tan grandes que requieren de un aparato afinado, completo y exhaustivo de control, al que lo sujetos deben someterse: semáforos inteligentes, radares, cámaras de vigilancia, botes clasificadores de basura, cajeros automáticos en red, tarjetas magnéticas, paradas de autobús, parquímetros, vías prohibidas para el peatón o para los autos, lugares reservados para los discapacitados...

IV

La megaciudad no es en realidad un cuerpo pero absorbe millones de cuerpos simultáneamente, que traga sin digerir.¹⁵ Cada uno va a otra parte, se carece de un proyecto común y de una conciencia conjunta.¹⁶ A dónde vas, de dónde vienes, la propia ciudad, ahora megalópolis, no podría responderse esa pregunta a ella misma, y tal vez, algún día, nos dice Nancy, incluso olvide la palabra "ciudad".¹⁷

La megaciudad se vuelve inasequible para la persona, porque su objetivo está en una pugna insatisfecha por comunicar, acercar todo y sacudir todas las clausuras: "cables, conductos, alambres y tubos, ruidos y rumores, fluidos y signos reptan a lo largo de todas las vías, y

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.25.

¹⁵ *Ibid.*, p.36.

¹⁶ *Ibid.*, p.37.

¹⁷ *Ibid.*, p.39.

trepan por los enchapados y los huecos de la escalera hasta los techos y bajo las puertas. Corrientes, fuerzas, impulsos circulan en todos los sentidos, transferencias de energía, información, comida, cuidados, vigilancia, mantenimiento".¹⁸ Los aviones unen las grandes ciudades dormidas y despiertas, miles de cintas luminosas se amarran y enmarñan, miles de luces parpadean extendiendo la ciudad más allá de sus límites a través del resplandor, esta es, dice Nancy "un cielo invertido, esparcido por el suelo, otro universo en dilatación o pulsación, un mundo reducido a su resplandor y horadado por agujeros negros por donde se escapan el sueño de los hombres, los sueños, las pesadillas, los insomnios, las vigilias, los crímenes".¹⁹

No obstante, esta megaconexión parece tener permitido todo, advierte Nancy; ésta abre un espacio de libertad que no se mide en términos de autonomía ni de independencia del hombre, porque implica a la ciudad como la que puede ir a todos lados, ampliar su centro y su circunferencia en todas direcciones. Nosotros somos llevados por ese movimiento de la ciudad en el que nos rozamos, nos separamos, nos esquivamos. Nos apretamos y acercamos en el metro, en las escaleras mecánicas, de un lado a otro de la calle, nos "toca" la música de piano que sale inesperadamente de una ventana o de un automóvil. Tocamos, nos tocan, y ni siquiera sabemos nuestros nombres. Amor y odio tal vez sean las mejores categorías para entender lo anterior, aquellas categorías ya usadas por los filósofos antiguos para explicar el paso del caos al orden; al respecto dice Nancy:

« Todo el mundo se encuentra y se evita, se cruza y se desvía. Las miradas se tocan apenas, se detienen furtivamente una en la otra, los cuerpos tienen cuidado, territorios frágiles, se transforman sin cesar, fronteras lábiles, móviles, plásticas o porosas, una mezcla de ósmosis e impermeabilidad. Complejo de leyes físicas, —atracción y repulsión—, químicas —asimilación, descomposición—, cosmológicas, —expansión e implosión, curvaturas del espacio-tiempo —, morales —orden y desorden, amor y odio. »²⁰

No necesitamos conocernos, es la ciudad la que se conoce a través de nosotros, nosotros somos conciencia de la ciudad y la ciudad es conciencia de nosotros. Una conciencia peculiar, sin embargo, porque la ciudad no alcanza a decir "yo soy" y cada vez más se difumina su identidad en sus viajeros y habitantes que cada día se trasladan a mayores distancias entre masas de desconocidos. En ese movimiento incesante, dice Nancy, "los animales urbanos en soberbias mandas levantan el polvo infinito de un nuevo comienzo de mundo".²¹

¿Pero cuál es ese nuevo comienzo?

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰ *Ibid.*, p. 47.

²¹ *Ibid.*, p. 73.

¿Qué nos depara en ese mundo? ¿Cuál va a ser el futuro de esta nueva organización en la que vivimos juntos como extraños, lejos y cerca, en una dialéctica apenas comprensible y gobernable? ¿Cómo salvar a la ciudad? (¿habría que salvarla?) ¿Cómo dominar a, o bien, arrasar con la ultra-ciudad monstruosa?²² ¿Cómo seguirá sosteniendo lo humano, al animal político? ¿Qué pasará con la sociedad que vive en esta urbe extrema? ¿Seguirá siendo la ciudad tan revolucionaria, el espacio propio del hombre?

Sin tener suficientes respuestas para estas preguntas "la ciudad se aleja de nosotros, deviene otra ciudad, otra cosa que una ciudad: aún buscamos su medida, y el saber qué hace falta para pasar por ella y alejarse con ella".²³



Referencias:

- Brooks, David, "¿Adiós, Nueva York?", disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2014/07/07/opinion/029o1mun>>
- Bye, Bye, Barcelona, Documental de Eduardo Chibás, 55 min. Disponible en <<http://www.byebyebarcelona.com/>>
- Calvino, Ítalo, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 2010.
- Laguna, Rogelio, "La ciudad y la no ciudad", en Leonarda Rivera y Sebastián Lomelí, *María Zambrano en Morelia, a 70 años de la publicación de Filosofía y poesía*, Secretaría de Cultura de Michoacán, Plaza y Valdés, México, 2010.
- Marías, Javier, "Venecia, un interior", en J. Marías, *Pasiones pasadas*, Alfaguara, Madrid, 1991.
- Nancy, Jean-Luc, *La ciudad a lo lejos*, Manantial, Buenos Aires, 2013.
- Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, 4ta ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- _____, *Horizonte del liberalismo*, Ediciones Morata, Madrid, 1996.

²²*Ibid.*, p.18.

²³ *Ibid.*, p.15.

EL ARKHÉ DE LA ARQUITECTURA

~§~ Mario Alberto Escalante Villegas ~§~

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

«*Sólo si somos capaces de habitar
podemos construir.*»

M. Heidegger.

La intención del presente texto es la de intentar pensar, a partir de la etimología de la palabra arquitectura, el quehacer de la misma. Ello con la finalidad de abrir un espacio donde filosofía y arquitectura puedan pensarse conjuntamente. Quisiera, entonces, comenzar esta breve exposición con la siguiente pregunta: ¿por qué recurrir a la etimología de las palabras?, ¿qué puede decirnos ésta con respecto de las palabras y, más importante tal vez, qué puede decirnos sobre aquello que éstas representan? Las palabras son etiquetas que le ponemos a las cosas, no para las cosas mismas, sino para el interlocutor al que van dirigidas; si es así, entonces las palabras encuentran su lugar propio en el diálogo, en el cual intervienen básicamente tres componentes: dos hablantes y el objeto del que se habla.

Ahora bien, todo diálogo tiene un carácter inacabado, pues el mensaje que los hablantes se transmiten nunca termina de expresar a cabalidad aquello que se intenta comunicar. Así por ejemplo, en el *Banquete* platónico encontramos el esbozo de varios intentos por definir del modo más adecuado aquello que designamos con la palabra amor. Sin embargo, ninguno de ellos logra dar con una definición que agote la experiencia del amor, a lo sumo, resaltan una característica importante del mismo. En ese sentido, lo dicho en el diálogo es siempre temporal, “de momento”, nunca definitivo; temporalidad que, sin embargo, no implica un mero fluir y desvanecimiento de lo dicho en el olvido. Lo que fluye constantemente es aquello de lo que se habla, de ahí que no se le pueda apresar de forma definitiva, y de ahí que el diálogo tenga que prolongarse indefinidamente también, pues ningún nombre agota la experiencia referida por él; no la agota, pero sí lo-

gra aprehenderla por un momento y guardarla para la memoria: las palabras y los nombres, como conceptos e ideas plasmadas en textos y otros documentos, son los archivos que nos permiten referirnos a aquellas experiencias vividas en el pasado y que las resguardan para la memoria.

Ahora bien, como podrá suponerse, no sólo las resguardan para la memoria individual, sino también para la memoria colectiva, es decir, la historia de una cierta tradición. En esa medida, cabe afirmar que la temporalidad del diálogo es histórica, porque el diálogo mismo, así como sus componentes, son históricos. De ahí la posibilidad de entablar una conversación, no sólo con el otro yo contemporáneo, sino con aquellos que pertenecen a una época pasada y que en sus obras nos han dejado lo esencial para poder dialogar con ellos: nombres, palabras, ideas, expresiones textuales, pictóricas, arquitectónicas, musicales, etc.

Las palabras son, pues, también históricas, y recurrir a su etimología es recurrir a su historia, a su evolución fonética y semántica y, en esa medida, a toda una gama de posibilidades significativas que éstas puedan tener. No es que la etimología nos remita al sentido original y esencial de cada palabra, no hay tal sentido original; lo que hay es una diversidad de orígenes, de sentidos diversos que, relacionados entre sí, dan lugar a un sentido nuevo. Lo que nos muestra la etimología es esta diversidad. ¿Para qué nos sirve tener en cuenta esta diversidad de sentidos de las palabras? Para des-sedimentar las palabras, es decir, para arrebatarnos de cierto anquilosamiento en el que su uso cotidiano y descuidado las sumerge; y para, en esa medida, poder darles un nuevo sentido. Nuevo no porque sea inventado, este nuevo sentido ya está dado en la historia misma de la palabra, pero ha quedado olvidado. La etimología nos los recuerda y nos da la posibilidad de considerar las palabras, y sobre todo aquello que mientan, de una forma diferente. *¿Por qué, pues, acudir a la etimología de las palabras?* Para abrir nuevas posibilidades de comprender aquello que éstas refieren: el mundo. *¿Qué posibilidades de comprensión ganamos al pensar el quehacer de la arquitectura desde la etimología de esta palabra?*

Nos remitimos ahora a la etimología de la palabra “arquitectura”. La arquitectura designa el “arte de proyectar y construir edificios”, y viene del latín *architectura*, derivada de *architectus*, que significa 'arquitecto', y que a su vez viene del griego *arkhitéktōn* que designa al 'constructor principal'.¹ Esta palabra se compone de *arkhé*, que significa 'comienzo, origen; fundamento, principio; mando, poder, autoridad', y *téktōn*, vocablo que viene de *tíktō*² y que significa

¹ Cfr. G. Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, p. 79. Las entradas completas de cada palabra son las siguientes: arquitectura 'arte de proyectar y construir edificios': latín *architectura*, 'arquitectura' de *architectus* 'arquitecto'. Y arquitecto, 'quien proyecta edificios y supervisa su construcción': latín *architectus*, *architecton* 'arquitecto', del griego *arkhitéktōn*, 'constructor principal', de *arkhi* 'principal' + *téktōn* 'artesano, carpintero, constructor', del indoeuropeo *teks-ōn* 'tejedor, constructor', de *teks-* 'tejer, construir'.

² Cfr. La entrada arquitecto en Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid 1987, p. 63: arquitecto tomado del latín *architectus*, y éste del griego *arkhitéktōn*, compuesto de *árkhō* 'soy el primero' + *téktōn* 'obrero' 'carpintero' (derivado de *tíktō* 'produzco' 'doy a luz').

'dar a luz, parir; engendrar; crear, producir' y que comparte raíz con la palabra *techné* que significa 'arte; ciencia, saber; oficio; habilidad, astucia'.³ Son, pues, dos vocablos de origen griego los que forman la palabra arquitectura y cada uno de ellos nos dice algo relevante con respecto al quehacer de ésta: por un lado, el vocablo *tékhne* nos indica que se trata de una acción de carácter artística, en el sentido griego de la palabra, es decir, poiética, pro-ductiva, que tiene como resultado un determinado producto u obra; por otro lado, el prefijo *arkhé* indica que esta producción es principal y, en esa medida, está referida al comienzo u origen. La arquitectura es, pues, una *tékhne* referida al *arkhé*, una acción productiva que es principal en la medida en que señala hacia lo principal, lo originario. Surgen entonces las siguientes preguntas: ¿de qué modo está referida esta acción productiva hacia el origen o principio?, ¿qué relación guarda esta producción con el principio mismo?, ¿en qué consiste esta acción que produce en la medida en que está referida al origen? y, finalmente, ¿qué se entiende por principio u origen?

El recurrir a la etimología de la palabra arquitectura nos ha abierto, en primer lugar, un espacio de convivencia entre filosofía y arquitectura, desde donde es posible plantear un acercamiento entre ambas disciplinas. Las preguntas recién planteadas dan cuenta de ello: por un lado, dan cuenta del hecho de que el quehacer de la arquitectura es de sumo interés para la filosofía, sobre todo en la medida en la que ésta consiste en un cierto edificar principal u original. La filosofía misma ha llegado a pensar su quehacer como un edificar arquitectónico, sobre todo entre aquellos pensadores que vieron como tarea principal de la filosofía la cimentación, es decir, la fundamentación, del gran edificio del conocimiento:

«La palabra [arquitectura] fue empleada por primera vez como nombre de una disciplina filosófica por Lambert que la usó como título de una obra (*Arquitectónica*, 1771) y la consideró como “la teoría de los elementos simples y primitivos del conocimiento filosófico y matemático.” Kant adoptó la [misma] palabra para indicar “el arte del sistema” al que dedicó un capítulo (el III) en la segunda parte principal de la *Crítica de la razón pura*. »⁴

Por otro lado, dichas preguntas nos permiten insinuar, a la vez, que la arquitectura adquiere un carácter filosófico en la medida en que su quehacer pueda ser efectivamente principal, es decir, en la medida en que pueda atenerse al principio para construir sus obras. Hay que pensar lo puesto en cuestión por dichas preguntas para poder plantear esta posible cercanía entre filosofía y arquitectura.

Para ello, a continuación nos referiremos a lo que Martin Heidegger ha pensado al respecto en su artículo *Construir, habitar, pensar*. No es

³ Cfr. *Diccionario Griego clásico-Español*, Vox, Barcelona, 2007.

⁴ Nicolas Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, p. 103. Cfr. La entrada arquitectónica.

que Heidegger esté pensando, en dicho texto, en una cercanía entre filosofía y arquitectura. De hecho, nos anuncia desde el principio que “Este ensayo de pensamiento no presenta en absoluto el construir a partir de la arquitectura ni de la técnica”⁵; sin embargo, creemos que es posible traer a colación lo dicho por Heidegger para pensar la cercanía que acabamos de señalar, pues el filósofo de la Selva Negra discurre, precisamente, con respecto al construir en tanto éste consiste en una cierta producción y edificación en referencia a cierto principio. Veamos qué plantea el autor de *Ser y tiempo*.

Construir, habitar, pensar

El pensamiento que explana Heidegger en este texto gira en torno al construir y al habitar. Se trata, pues, de pensar la relación entre ambas actividades y la manera en que, en esa medida, se pertenecen. En primera instancia, nos dice Heidegger, parece ser que llegamos al habitar mediante el construir, es decir que la finalidad del construir tiene como meta principal la de habitar. La finalidad de llevar a cabo la construcción de, por ejemplo, un puente, es la de permitir que el sitio donde éste se vaya a construir sea accesible al ser humano; la finalidad es, pues, la de hacer habitable dicho sitio. El construir y el habitar estarían en una relación de medio y fin el uno con respecto del otro. Sin embargo, según Heidegger, “con el esquema medio-fin estamos desfigurando las relaciones esenciales. Porque construir no es sólo medio y camino para el habitar, el construir es en sí mismo ya el habitar.”⁶ Surgen inmediatamente las siguientes preguntas: ¿qué se entiende, entonces, por construir y qué por habitar? y en esa medida, ¿cómo el construir puede consistir en un habitar?

Heidegger intenta desprenderse de la idea común que nos hacemos de estas dos actividades para poder pensarlas en lo que él denomina su sentido esencial, es decir, aquel sentido que permite percibir lo principal u originario de estas dos actividades.

Para ello recurre a la etimología de la palabra en alemán “bauen”, construir. “La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, buan, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir.” Etimológicamente, el sentido de construir es habitar. Ahora bien, “[...] la antigua palabra buan, ciertamente, no dice sólo que construir sea propiamente habitar, sino que a la vez nos hace una seña sobre cómo debemos pensar el habitar que ella nombra.”⁷

Por otro lado, esta raíz, baun, es la misma que se encuentra en la palabra *bin*, que es la conjugación del verbo ser (*sein*), y que mantiene su forma en la primera y segunda persona del singular y en la forma del imperativo: respectivamente, bin, bist y bis. Dada esta relación etimológica, Heidegger se permite ligar el sentido de estas tres palabras, ser, construir y habitar, para señalar lo siguiente:

⁵ M. Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷ *Id.*

«El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el Buan, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra bauen significa que el hombre es en la medida en que habita.»⁸

Es decir, que el hombre se juega su ser, es hombre en la medida en que logra construir y habitar.

Aunado a lo anterior, la palabra antigua *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar. Con esto último se quiere señalar un sentido nuevo de la palabra construir: cuidar, afirma Heidegger, no consiste simplemente en dejar a aquello que se cuida tal cual está. El cuidado no es una actividad pasiva con relación a aquello que se está cuidando. Retomando el ejemplo del puente, cuando un hombre resguarda la entrada del puente, no sólo vigila hacia el exterior, atento a cualquier individuo que quiera cruzarlo, sino que al mismo tiempo guarda que el puente cumpla con lo que le es propio y que señalábamos anteriormente: hacer habitable el sitio donde se ubica, permitir el paso de una orilla a otra del río. El construir, entonces, es el modo de ser del hombre, que consiste en habitar y cuidar el lugar donde mora. Por eso nos dice Heidegger: “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan.”⁹ Pero, dicho lo anterior, nos sale a la vista que el construir que consiste solamente en un cuidar, no produce nada. Hace falta, pues, tomar en cuenta la actividad de producir que es propia del construir y que, a la luz de lo que hemos dicho, deberá tener un sentido nuevo. Nos interesa sobremanera la relación entre el construir y el producir porque la arquitectura es precisamente, en tanto construir o proyectar, la producción de determinadas obras: la actividad principal de la arquitectura es la de edificar. ¿Cómo entender la relación entre construir y producir, si, como se ha dicho hasta ahora, se entiende el construir como habitar y cuidar?

Producir es siempre producir algo, producir una cosa cualquiera. Sin embargo, si consideramos que la acción de producir está íntimamente ligada a la de habitar y a la de cuidar, entonces habrá que señalar que lo producido ha de tener esas dos características: la cosa producida ha de permitirle al hombre habitar y ha de resguardar algo. ¿Cómo sería una cosa tal que permita este habitar y resguardar al mismo tiempo?, ¿qué es lo que propiamente resguarda o cuida? Volvamos al ejemplo del puente.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹ *Ibid.*, p. 110.

El puente es una cosa que permite el paso de un espacio a otro y, en esa medida, logra unir y hacer transitable lo que antes resultaba inaccesible. En esa medida, el puente sirve como el límite o frontera que coliga o reúne dos espacios distintos, las dos orillas de un río, por ejemplo. Ahora bien, comúnmente se entiende que aquello que la frontera une, está ya ahí y que ésta es algo agregado, una construcción posterior que viene a unir lo que estaba separado de antemano. Es decir, se piensa que las dos orillas que reúne el puente ya estaban ahí, como espacios existentes antes de la edificación del puente y que éste viene posteriormente a reunirlos.

Heidegger le da un giro a este modo de entender la función de la frontera con respecto a la constitución de aquello que une. Nos dice que la diferencia no es previa a la unión que establece la frontera, sino que surge simultáneamente con esta unión. “El puente se tiende «ligero y fuerte» por encima de la corriente. No junta sólo dos orillas ya existentes. Es pasando por el puente como aparecen las orillas en tanto que orillas. El puente es propiamente lo que deja que una yazga frente a la otra. Es por el puente por el que el otro lado se opone al primero.”¹⁰ Y en esa medida, es gracias al puente que propiamente las dos orillas son, es decir, se presentan como dos espacios diferenciados y unidos por el puente. “De este modo, pues, no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar.”¹¹ Cabe decir, entonces, que el puente, en tanto construcción que coliga, da cabida a la formación de diferentes espacios; la frontera que es el puente instituye y ensambla espacios, en sentido estricto los produce, en la medida en que coliga estos espacios diversos.

Ahora bien, no debe entenderse aquí el vocablo espacio desde su de-finición física: como recipiente vacío, como pura extensión sobre la cual tienen lugar los fenómenos. En esta concepción del espacio la noción de lugar no tiene cabida. Un lugar es siempre algo determinado, es punto de referencia a partir del cual se ordena aquello que le rodea y que, en esa medida, no puede ser abstraído de su concreción o ubicación material.

Además, todo lugar lleva consigo una carga simbólica que lo hace ser punto de referencia no sólo espacial, sino también histórico. Para poner un ejemplo, el zócalo de la Ciudad de México es un lugar a partir del cual se organiza espacialmente el centro de la ciudad, y se ha constituido como tal debido a los sucesos históricos que lo han ubicado como el lugar político, la plaza pública por excelencia. En el espacio tomado como mera extensión no es posible la existencia de un punto referencial, ya que la extensión se caracteriza por ser total homogeneidad: no existen puntos de referencia. En esa medida, el espacio al que da cabida el lugar no es el espacio como pura extensión, sino el espacio como un “sitio”: el lugar produce espacios en la medida en que deja abierto un sitio para

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹¹ *Ibid.*, p. 114.

que las cosas que lo rodean puedan llegar a ser. Nos dice Heidegger al respecto:

«Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, en griego πέρας. 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). Para esto está el concepto: ὄρισμός, es decir, frontera. Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras.»¹²

Esta es la relación que nos interesa señalar: el construir produce lugares y es, en esa medida, “un instituir y ensamblar de espacios.”¹³ Ahora bien, ¿cómo está relacionada la construcción de estos lugares con el ha-bitar y el cuidar? Se dijo que el lugar abre sitio para que las cosas sean lo que son, en ese sentido cabe decir que el lugar resguarda o cuida el ser de las cosas, es decir, guarda las cosas en su esencia. Lo principal, el *arkhé*, al cual remite la construcción, la *tékhne* de la arquitectura, podría decirse, no es la utilidad: no se construye para que las cosas puedan ser útiles a determinados intereses, se construye para habitar. Recordemos la relación etimológica entre habitar y ser: habitar es el modo como el hombre es en el mundo, según Heidegger. Cuando se construye de ese modo, cuando el hombre habita, no lo hace desde sus intereses particula-res, sino con miras a construir un lugar donde converjan las cosas que le rodean, donde éstas puedan ser en su esencia, en otras palabras, un lugar que guarde sitio al *arkhé*, un lugar que se construye desde dicho *arkhé* y que se edifica para que éste permanezca.

Volviendo al ejemplo del puente, si éste está construido teniendo en mente el habitar, es porque no obstruye o contraría la esencia de lo que lo rodea y al mismo tiempo cumple la función de abrirle paso al hombre para que éste pueda transitar de un espacio a otro. Así, el puente cons-truido a las orillas de un río deja ser la corriente, no la desvía ni la con-tiene, al mismo tiempo que posibilita el paso hacia ambas orillas del río. Con el puente, pues, devienen habitables ambas orillas del río y el río mismo, pero no porque éste se modifique y amolde a ciertas necesidades humanas, sino porque con el puente el río, por decirlo de algún modo, se humaniza, se vuelve habitable, transitable por el hombre, sin por ello perder su esencia. Nos dice Heidegger al respecto de este producir pen-sado desde el habitar:

«Pro-ducir (*hervorbringen*) se dice en griego τίκτω. A la raíz *tec* de este verbo pertenece la palabra τέχνη, técnica. Esto para los griegos no significa ni arte ni oficio manual sino: dejar que algo, como esto o aquello, de este modo o de este otro, aparezca en lo presente. Los griegos piensan

¹² *Id.*

¹³ *Ibid.*, p. 117

la τέχνη, el pro-ducir, desde el dejar aparecer. La τέχνη que hay que pensar así se oculta desde hace mucho tiempo en lo tectónico de la arquitectura. Últimamente se oculta aún, y de un modo más decisivo, en lo tectónico de la técnica de los motores. Pero la esencia del pro-ducir que construye no se puede pensar de un modo suficiente a partir del arte de construir ni de la ingeniería ni de una mera copulación de ambas. El pro-ducir que construye tampoco estaría determinado de un modo adecuado si quisiéramos pensarlo en el sentido de la τέχνη griega originaria sólo como un dejar aparecer que trae algo pro-ducido como algo presente en lo ya presente. La esencia del construir es el dejar habitar. La cumplimentación de la esencia del construir es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir. >> ¹⁴

Con ello se reitera lo que se dijo desde el principio: construir es habitar. Ahora bien, ¿cuál es propiamente el *arkhé* que resguarda este construir? Heidegger está pensando en lo que él denomina la Cuaternidad, que es la unión entre los divinos, los mortales, el cielo y la tierra, es decir, el mundo. Para Heidegger, “Este construir erige lugares que avían una plaza a la Cuaternidad. De la simplicidad en la que tierra y cielo, los divinos y los mortales se pertenecen mutuamente, recibe el construir la indicación para su erigir lugares. [...] Las construcciones mantienen (en verdad) a la Cuaternidad.”¹⁵

Se podría decir, con el debido cuidado, que la Cuaternidad es el *arkhé* que se pretende mantener en vilo, resguardar, para el pensar heideggeriano. Nosotros preferimos, de momento, dejar esta pregunta abierta. Nuestro objetivo principal no era el de ligar el quehacer de la arquitectura a cierta concepción del principio o fundamento, pero sí señalar que su quehacer, si se le comprende como habitar, es decir, como la producción de lugares y espacios donde sea posible la pertenencia mutua entre las cosas y el hombre, donde ambos sean conforme a su esencia; entonces su quehacer se torna principal, en la medida en la que está referida a cierto *arkhé* o principio.

Así pues, el pensamiento heideggeriano nos ha servido de ejemplo para pensar de un modo distinto el quehacer de la arquitectura, sin embargo, creemos que la pregunta por este quehacer y su relación con el *arkhé* no se agota con la respuesta heideggeriana. Lo único que hemos querido hacer, como ya se señalaba desde el inicio, es abrir un espacio desde donde puedan acercarse la filosofía y la arquitectura, dicha pregunta es una posibilidad entre muchas otras. Está abierta y hay que aprovecharla.

No quisiéramos terminar sin antes remitirnos, al respecto de esto último, a lo dicho por el pensador de la Selva Negra hacia el final de su artículo *Construir, habitar, pensar*. Nos dice Heidegger:

¹⁴*Ibid.*, p.118.

¹⁵ *Ibid.*, p. 117.

« Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serán insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo Suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos, construir y pensar, pertenecen al habitar, permanecen en sus propios límites y saben que tanto el uno como el otro vienen del taller de una larga experiencia y de un incesante ejercicio.»¹⁶



Referencias

Abbagnano, N., *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 2010.

Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid, 1987.

Gómez de Silva, G., *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE, México, 2011. Heidegger, M., "Construir, habitar, pensar" en Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

¹⁶ *Ibid.*, p. 119.

LA ESPACIOTEMPORALIDAD COMO ACTIVIDAD

~§~ Ana María Martínez de la Escalera ~§~

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

El vocabulario halagüeño a través del cual se describe el desarrollo -continuo, progresivo, exitoso- de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación que ha acompañado nuestras vidas en los últimos decenios, supone acriticamente una imagen muy determinada de los humanos: somos aquellos que hemos pasado de interpretarnos como habitantes de la naturaleza a dueños de un mundo erigido por el esfuerzo de la invención. La invención de instrumentos que nos había distinguido de los animales parece dedicarse ahora a innovar todo nuestro alrededor, incluyendo -como nunca antes en el relato que occidente se cuenta a sí mismo- nuestros cuerpos y lo que permite su reproducción y mantenimiento. Con una excepción sin embargo, las formas de la producción capitalista siguen ahí aparentemente eternizadas, naturalizadas. Esta excepción la consideraremos más adelante. Baste decir, por ahora, que al no establecerse reflexivamente una relación entre nuevas tecnologías y la fuerza del mercado capitalista, este discurso optimista del progreso permanece ciego frente a los efectos de exclusión (en primer lugar el que constituye la oposición producción/consumo) que le acompaña como su sombra.

La sustitución de la naturaleza por la invención ha implicado el dejar de tratar a la técnica como una mera herramienta -aquello que extiende y despliega una fuerza naturalmente humana, la extensión de los brazos, de la vista, del oído, etc.- para hacer de ella nuestro mundo. Lugar privado, apropiable tecnológicamente y técnicamente sustentable, este mundo ya no es considerado el espacio de soporte de nuestra vida o la temporalidad sufrida de nuestra existencia; es sobre cualquier otra cosa la marca de nuestra victoria como especie triunfante. Al apropiarse modernamente de la Tierra el ser humano se ha hecho dueño de su futuro. En esta empresa, pues se trata efectivamente de una modalidad de apropiación y administración empresarial, el tiempo y el espacio se han tornado cuantificables y completamente previsibles; se diría que se han puesto al alcance de la mano, no como cualquier máquina o aparato, sino como instrumentos de precisión con los cuales, además, operar sobre las circunstancias. Los filósofos que configuraron el pensamiento del siglo

XXI en su primera década nos advierten sobre ello: ya se trate de Sloterdijk, de Jameson,¹ de Virilio, de Huyssen,² que la precaución ante el desbordamiento de la confianza nunca es poca. Por su parte, los signos indicadores de la confianza/desconfianza habrían comenzado a emerger en el siglo XX: Hiroshima y la (incontrolable o imprevisible) energía nuclear, la oveja Dolly producto de la ingeniería genética y su tratamiento de la clonación, la explosión de las pantallas en el mundo de la imagen y la comunicación,³ etc.

No obstante habría que salvaguardarse de nuestra autoestima conformista y exceso de suficiencia autocomplaciente: los adelantos en la esfera técnica son propensos a los accidentes espectaculares. Por cierto que la espectacularidad es producto del mismo progreso tecnológico que administra la imagen de la realidad mediante una artefactualidad y una virtualidad en acto,⁴ puestas en práctica por la digitalización de los medios de comunicación de masas, cuyo efecto es la producción de lo público -espacio y temporalidad de los intercambios sociales- (estructura, contenido e instante de hechura tecnológica). Últimamente tiende a eludirse el sintagma “comunicación de masas” que, sin embargo, posee la virtud descriptiva o metonímica de reparar en el carácter masivo de la experiencia de información y comunicación contemporáneas; hoy el espacio público se masifica, se estandariza por la presencia de las pantallas y la relación entre lo público y lo privado se transforma. Lo privado es el lugar de la servidumbre voluntaria del individuo que deviene espectador, servidumbre gozosa, pero servidumbre al fin. ¿Acaso no lo había previsto Kant al declarar el uso privado de la razón como un uso domesticado, dominado por la autoridad de la institución? -Se diría que ya no hay dios ni tampoco naturaleza-, oímos como un eco profético decir a Nietzsche.

¿Será también un acto de soberbia el habernos convencido de que cuando una catástrofe natural amenaza la vida de los seres humanos en alguna parte del planeta, el sufrimiento humano resultante no se debe a la fuerzas de la propia naturaleza levantada con furia contra la especie, sino a la explotación a la que hemos condenado a los otros durante generaciones humanas? Los otros: los que padecen las irritadas fuerzas naturales y han sido previamente condenados por la explotación que las acciones hegemónicas de algunos seres humanos han ejercido contra ellos. No hay acto de soberbia de la razón sino reconocimiento de la dominación: son pues las acciones humanas contra otros hombres, la explotación del hombre por el hombre (Marx dixit) la que decide de antemano quién padecerá la enfermedad o la catástrofe, haciendo vulnerables a poblaciones enteras y condenándolas al exilio del mundo.

¹ Sobre todo en Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*.

² Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*.

³ Eduardo Subirats, *La existencia sitiada*.

⁴ Para la transformación de la vida pública y privada por la teletecnologías ver Jacques Derrida, *Ecografías de la televisión*.

Dicho lo anterior, volvamos nuestro interés hacia el tiempo y el espacio anteriormente mencionados. Escribíamos más arriba: se asiste hoy al espectáculo de un espacio y un tiempo cuantificables, calculables, producidos y vigilados estrechamente por fórmulas matemáticas y físicas, embellecidos por las especulaciones de científicos del porvenir prestos a abandonar la vieja Tierra por el nuevo hogar, el espacio sideral. Así, hoy, el espacio da nombre más bien al futuro antes que a un soporte de nuestra experiencia y sensibilidad. El espacio es ya el hábitat del porvenir, puesto que alberga promesas y deseos que dan forma a lo que llega, y también es donde se hace posible interpretar el pasado del uni-verso: espaciotemporalidad de nuestras expectativas de dominación y señorío capitalista sobre lo que es medido por un inevitable “lo que será” ficcional (montaje). Ya no es el pensamiento mágico o religioso quién predice sino la misma ciencia que aseguró habernos librado de las su-percherías de la imaginación. En nuestros días la ficción pertenece más a la tecnociencia que a la literatura, aunque indudablemente la imagen teletécnica se complace en elucubrar de la mano de los científicos más arriesgadamente innovadores.

Afortunadamente otros seres humanos nos recuerdan que el azar y la contingencia están a la vuelta de la esquina y poseen fuerza, por lo que sabemos,⁵ para anunciar su arribo desde ahora y desbaratar —y abaratar— cualquier cálculo. Junto con ellos hemos aprendido a considerar la posibilidad de un tiempo insumiso y una espacialidad, o sea, un tratamiento del espacio a través del despliegue de relaciones otras con los otros seres humanos y demás seres vivos.

Relaciones no restringidas a las oposiciones jerárquicas -entre productor de sentido y mero usuario, clientes y prestadores de servicios de información, espectador contra espectáculo, pasividad contra cualquier actividad en la esfera pública, el valor del diseño sobre la realización práctica, entre otras- y tampoco a las formas de exclusión y de discriminación que exponen a los seres humanos dominados al daño producido por los grupos dominantes. Relaciones que cedan al juego libre de los intercambios que mantienen la pluralidad y la diversidad de los usos, las prácticas y las resistencias des-sujetantes. Relaciones con los otros no dependientes entonces de la moderna división del trabajo y las relaciones sociales capitalistas, manifestadas en figuras de la alteridad como extranjeros, mujeres, homosexuales, indígenas o nativos, animales, o el animal que nunca queremos dejar de ser, puesto que los aquí mencionados nos enfrentan con las condiciones más punzantes de la existencia y por ende demandan la crítica. Nos exigen justicia; la llegada del tiempo de la justicia y la justicia como acontecimiento de la intemperividad en lucha contra la estandarización y la programación de la sensibilidad y la percepción, de sus espacios y sus tiempos.

⁵ Ver los trabajos de Jacques Derrida sobre la fuerza arribante del espectro, figura que pertenece al porvenir del pasado, es decir a la promesa de justicia, y al pasado del porvenir; fuerza contingente, perseverante de lo otro (usos, relaciones, memorias, etc.). J. Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*.

La justicia arriba citada no es una adecuación con nuestra propia naturaleza o la naturaleza del tiempo y el espacio de nuestras vivencias, naturaleza de la que hoy sabemos no estar en inevitable posesión, según enseñara Nietzsche,⁶ sino en evitable uso. La justicia se nos aparece sobre todo cuando dirigimos el trabajo de examen crítico hacia las construcciones discursivas mediante las que justificamos y legitimamos acciones que afectan las relaciones con los otros y con lo otro. Es entonces que la demanda y exigencia de justicia se aparece en todo su poder y moviliza los esfuerzos, los trabajos y los días para solucionar entuertos y volver imposible el daño.⁷ ¿Es posible pensar (imaginar y construir) un futuro sin dolor y sin daño causado por seres humanos a otros de su especie y de otras especies? La respuesta debería ser afirmativa. Saber o pensar ese porvenir libre de daño impone conocer y aprender a usar las formas de apropiación del discurso y del mundo para volver imposible el juego entre apropiación/expropiación y sustituirlo, o mejor, dar lugar al libre intercambio de las fuerzas exapropiantes o exapropiativas, fuerzas de resistencia estratégica activa (no meramente reactiva) contra las apropiaciones o usos privados del decir y del hacer que privan de singularidad al acontecimiento del porvenir.

Quiero creer que Kant, pese a un cierto conservadurismo político, introdujo la expresión uso público de la razón o publicidad no para determinar y acotar el tiempo y el espacio de la opinión pública en un acto, sino para postular la lucha abierta, transparente quizás, contra la servidumbre voluntaria en los procesos colectivos e individuales de la subjetivación y también en lo que ella ofrece a la socialidad.⁸ Es posible reducir la publicidad a un ideal de la razón, administrado entonces por el sistema kantiano en su conjunto y sirviente de su complejidad reglamentaria; pero también es posible leerlo activamente, estratégicamente como una demanda contra la dominación del prejuicio y del poder de las apropiaciones (que se instituyen como un determinado orden del discurso bajo el modelo de las fuerzas: apropiación/expropiación)⁹ sobre la construcción del significado, sobre la verdad y la justicia. La justicia aquí nombrada es, según se señalaba más arriba, solidaria del acontecimiento, de la singularidad que la estandarización o la artificiosidad (montaje y tiempo prorrogado) de la imagen teletécnica no pueden, pese a lo dicho, predecir y calcular de antemano. La información, su es-

⁶ Ver F. Nietzsche, *Genealogía de la moral*.

⁷ Adorno y Horkheimer, en medio de las vicisitudes de la segunda guerra europea, nos urgían a considerar ese tiempo como el de la vida dañada. Ver el antecedente del sintagma metonímico en *Dialéctica del Iluminismo* (1947), y su plena utilización en *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada* (1951). Butler recientemente plantea el término *grievous* cuya traducción al español nos obliga a considerar varios significados: dolor, daño, violencia y también lamento. Judith Butler, *Frames of War, When is Life Grievable?*

⁸ E. Kant, *op. cit.*

⁹ M. Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1970.

pacio y su tiempo intervenidos por intereses corporativos y decisiones programadas digitalmente, es un proceso contradictorio y heterogéneo del que puede decirse, tal como lo hiciera Walter Benjamin en relación con el cine, representa la oportunidad y ocasión sin medida para dar lugar a la pluralidad de experiencias.¹⁰

Es la justicia del tiempo que nos hace contar con lo intempestivo, la llegada de lo inesperado y por ende la posibilidad de la crítica, del derecho a réplica, de las comunidades de debate que pueblan y ejercitan el derecho a la publicidad contra las maneras privadas de apropiación. A este respecto, las ex-apropiaciones del discurso conducen a maneras de uso (no estandarizadas, no reglamentadas, no normalizadas o naturalizadas) del espacio y del tiempo en la época de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Usos del espacio y usos del tiempo, ni enfocados ni sujetos a la finalidad o deseo de innovación típicamente modernos (y reverenciados también por los pensadores posmodernos),¹¹ sino a imaginar de otra manera las relaciones entre fuerzas productivas y relaciones de producción (por seguir utilizando una terminología hoy abandonada, anacrónica, de corte marxista pero que consideramos con poder descriptivo y crítico).

¿Será posible pensar la innovación o creación más allá del reduccionismo moderno de lo Nuevo? Un ejemplo bastará: el arquitecto holandés Rem Koolhaas ha mostrado en sus diseños¹¹ una voluntad crítica de gran profundidad a la que no se le escapa la relación con la historia y el examen de los efectos del devenir sobre una espacialidad (entendida modernamente a partir de las oposiciones interior/ exterior, privado/ público, función/ disfuncionalidad, exhibición/ uso) y una temporalidad (pensada modernamente a partir del paradigma pasado/ futuro, novedad/ obsolescencia) que se rehúsan a ser tratadas como simples y cuantificables dimensiones de la experiencia.

El examen práctico del arquitecto involucra maneras de poner en cuestión nuestras certezas perceptivas sobre las cosas, con su anclaje en un tiempo y un espacio fijos, y asedios sensibles desde lo que se anuncia desde la diversidad y la pluralidad de ese porvenir otro en el cual los edificios públicos ya no se camuflan (el término es de Koolhaas)¹² posmodernamente como esculturas sin discontinuidad entre un adentro privado y un afuera público, como si se hubiera destronado la

¹⁰ La experiencia implica una correlación entre ejercicios de saber, formas de subjetividad y formas de poder productivo, correlación que puede tomar la figura de solidaridad entre ellas o bien redistribución de sus fuerzas, abriendo no sólo las posibilidades de la resistencia sino de la línea de fuga deleuziana que abre un hueco de escape hacia lo otro no calculable. Ver Deleuze y Parnet, *Diálogos*.

¹¹ Los pensadores posmodernos, al menos los más conservadores entre ellos, reducen la posmodernidad al deseo de la innovación representado en la esfera tecnológica (sin cuestionar la modernidad capitalista con la que la anterior está comprometida) con el resultado de rebajar la idea según la cual la innovación también podría implicar modificar la estructura capitalista de la modernidad y no sólo su técnica. Ver Lyotard, *La condición posmoderna*; y para confrontar a este autor ver a Jameson, op. cit., p.115 y ss.

¹² La Biblioteca de Francia y el Zee Trade Center de Bélgica son dos diseños de Koolhaas que muestran una fuerza de creación que "incluye todo un mundo dentro de sí mismo" (Jameson, op. cit., p. 119.), el de la información, las diversas tradiciones de signos, en la obra de la biblioteca y sobre las consecuencias de la tecnologías de la comunicación que modifican el transporte y el vehículo físico alterando además el sentido y uso de lo público. Ver además: Koolhaas, *Señales oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis potemkin...o treinta años de tabla rasa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, 2010.

jerarquía entre lo público y lo privado. Esta jerarquía se fortalece justamente cuando se insiste que ya nos hemos deshecho de ella. Por el contrario: el espacio de la ciudad es realizado permanentemente contra la jerarquía de lo público/privado para exponer la programación a la que es sometida la experiencia de vida desde los poderes que intentan darle forma acabada. El edificio en cuestión, ya se trate de una biblioteca, un museo o un centro de investigación o de administración, se abre a la intervención constante e indeterminada de sus usos: se acaba con la naturalización del espacio una y otra vez al someter su tratamiento y el tiempo de uso prorrogando el ejercicio de una libertad de devenir, de los intercambios humanos, de las fuerzas del azar de los encuentros—entre seres humanos y cosas, entre géneros y clase sociales; entre el individuo y la imagen que tiene de sí— que transforman, por ejemplo, las zonas de lectura en zonas de comida, los servicios en áreas de encuentro y exhibición, el espacio de uso privado, administrativo del museo en espacio estético. El edificio resulta en “ausencia de edificio”, un vacío excavado en el “sólido de la información”.¹³ Su propuesta desnaturaliza la cómoda existencia de la arquitectura moderna y posmoderna y sus conceptos de expresión y función. Los edificios no son hechos para una determinada función,¹⁴ pero tampoco para expresar una totalidad: los edificios son sólidos yuxtapuestos que devienen cualquier cosa que queramos. Edificios de un tiempo-espacio insumiso.

¿Qué serían por el contrario el tiempo y el espacio sometidos? En realidad se trataría de un espacio y un tiempo, de una práctica de ambos sin tiempo. (Lo que para algunos sería sin tiempo pero que solo son pretendidamente atemporales). Prácticas y términos que no aceptan el devenir (ni incluso la muerte). Me refiero al espacio-tiempo del mercado, a las dimensiones del capitalismo. Por más que imaginemos por medio de nuestros artistas un tiempo por venir donde todo cambia, también es cierto que algo permanece igual, como si no hubiera devenir alguno para él o ella. Ni el capitalismo ni la democracia parecen ser posibles de sustituir por algún tipo de acción sin destino, acción de diseminación de sentido y devenir de las acciones otras. Jameson sabía del primer capitalismo sin tiempo, donde la imaginación sometida sólo se ve a sí misma como totalidad.

El pensador grecofrancés Castoriadis (Las encrucijadas del laberinto) nos ad-virtió sobre la política democrática como límite temporal de la imaginación política, lineal, causal. Hoy la crítica de la imaginación política intenta ir a esos “más allá” de la imaginación dando la bienvenida a uno o varios devenires otros o movimientos no predeterminados de la temporalidad de las experiencias. Pensemos entonces, ya para finalizar, que al tiempo y

¹³ Koolhaas, *Entrevista 1992*, p. 68.

¹⁴ Como tampoco la mano se ha producido a lo largo de la evolución de la especie para “agarrar” sino que es el resultado de la temporalidad discontinua del devenir evolutivo, de la fuerza de las mutaciones a corto plazo sobre la selección natural de largo aliento. Ver a Nietzsche, *op. cit.*, y por supuesto al evolucionista Stephen Jay Gould en cualquiera de sus magníficos libros. También Jean Deutsch, *El gusano que usaba el caracol como taxi y otras historias naturales*.

al espacio cuantificables, simples dimensiones de la realidad física, faltaba contrastarlas con una espaciotemporalidad de la experiencia que preserva la memoria de la pluralidad y la heterogeneidad de los individuos y las cosas, las visibiliza, las vuelve transmisibles, intercambiables y, sobre todo, debatibles. La experiencia del tiempo y la experiencia del espacio serán así la ocasión para que salgan a jugar las diferencias de género, de cultura y lengua, de sensibilidad, políticas, estéticas y epistemológicas. Ambas experiencias reclaman o demandan una política que describa sus protocolos y proteja de cualquier ejercicio de fuerza o expropiación al escenario futuro donde nuestros herederos pondrán a prueba la fuerza de invención de la toma de decisión colectiva

Referencias

- Adorno, Th., *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, Akal, Madrid, 2004.
- Adorno, Th. y Horkheimer, M., *La dialéctica de la ilustración*, Trotta, Buenos Aires, 2001.
- Butler, Judith, *Frames of War, When is Life Grievable?*, Verso, EUA, 2010.
- Castoriadis, Cornelius, *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- Deleuze y Parnet, *Diálogos, Pretextos*, Valencia, 1980.
- Derrida, Jacques, *Ecografías de la televisión*, EUDEBA, Buenos Aires, 1998.
- _____, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*, Trotta, Valladolid, 1995.
- Deutsch, Jean, *El gusano que usaba el caracol como taxi y otras historias naturales*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- Huysen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Jameson, Fredric (1994), *Las semillas del tiempo*, Trotta, Madrid, 2000.
- Kant, Emmanuel, *Filosofía de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Koolhaas, Rem, *Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis potemkin... o treinta años de tabla rasa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995-2010.
- Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Catedra, Madrid, 2006.
- Nietzsche, Friedrich, *Genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1983.
- Subirats, Eduardo, *La existencia sitiada*, Fineo, México, 2006.

Diálogos

LA TAUMATURGIA DE LA VISIÓN.
**LA PERSPECTIVA CURVILÍNEA
EN EL PABELLÓN DE RAYOS
CÓSMICOS DE CIUDAD
UNIVERSITARIA**

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

~§~ Rebeca Julieta Barquera Guzmán ~§~

Para mis amigos
del Taller de Integración Plástica.

Al caminar por Ciudad Universitaria vemos grandes edificios, rectilíneos, repletos de vidrio, basados en una forma ordenada de la naturaleza. De pronto vemos algo monstruoso, un símbolo que está fuera de este orden, un símbolo que lleva implícita la fluidez característica de la visión mítica del universo: el Pabellón de Rayos Cósmicos.¹ En este artículo se hablará de cómo su construcción en la Ciudad Universitaria plantea un cambio de visión y representación espacial en oposición a los demás edificios que conforman el conjunto, es decir, se partirá de la consideración de esta obra arquitectónica como expresión de la perspectiva curvilínea configurada en la plástica mexicana, estableciéndose como una nueva forma de imaginar el espacio.

La teoría del arte del historiador alemán Aby Warburg encausa mi lectura. Ésta se basa en la identificación de *pathosformeln* (fórmulas del *pathos*) que actúan como firmas provenientes de la memoria a manera de conservación y transmisión de la energía. Aquí la memoria, en tanto conserva los actos en potencia en una estructura temporal, cristaliza la carga energética de la emoción que se transmite como herencia de una época determinada.² En esta ponencia se plantea la curva como un símbolo que, para poseer capacidad emotiva, es decir, para poder transmitir emoción requirió de una constante transformación y reactualización.

¹Esta ponencia forma parte de mi investigación sobre la Ciudad Universitaria. *Id.* Rebeca Barquera, *Utopía Atómica. Vestigios de Ciudad Universitaria en la Posguerra*. Tesis de Licenciatura en Historia, FFyL-UNAM, 2013.

² La noción de *pathosformeln* proviene de la exploración del autor sobre el proceso a través del cual en algunas obras artísticas del arte pagano del Renacimiento ha sido fijada la signatura de los objetos que parece reproducir, es decir, motivos y gestos antiguos. *Cfr.* Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 624 pp.



Fig. 1. Vistas del Pabellón de Rayos C3smicos de la C.U.

Mi objeto de estudio es el Pabell3n de Rayos C3smicos (fig. 1) cons-truido por el arquitecto F3lix Candela. Este edificio curvo formaba parte del conjunto del Instituto de F3sica Nuclear con otros dos pabellones: Van der Graaf y de Gravitaciones, ambos proyectados y contruidos por el arquitecto Jorge Gonz3lez Reyna. Al interior de los vol3menes pris-m3ticos del Instituto de F3sica Nuclear, se realizar3an distintas experi-mentaciones con el n3cleo at3mico gracias a la adquisici3n del primer acelerador de part3culas de Latinoam3rica. Un peque1o espacio conocido como el Jard3n de Radiaciones separa al Pabell3n del Instituto. El cient3fico mexicano Manuel Sandoval Vallarta llev3 a cabo las primeras mediciones de la radiaci3n c3smica en nuestro pa3s en el mismo sitio en el que se construy3 el Pabell3n, con lo que era 3ste, un lugar de la memo-ria cient3fica mexicana que no pod3a estar en otra parte.

Este conjunto se pens3 en un principio como el centro de la CU, a partir del cual se tratar3a de configurar una *episteme* universitaria. En palabras del Gerente General de Obras de la construcci3n de la CU, el arquitecto Carlos Lazo, se llevar3a a cabo “esa s3ntesis human3stica integral de la concepci3n del Universo y del hombre que se desprende de la conquista de la energ3a nuclear.”³

La funci3n del Pabell3n no se separa de su forma, su estructura consistir3a en una plataforma elevada, apoyada sobre tres arcos r3gidos de concreto armado y cubierta por un cascar3n del mismo material. La forma elegida para este cascar3n fue el paraboloides hiperb3lico (*hyper* por su nomenclatura en ingl3s), una forma geom3trica configurada por curvas, las cuales tienen su concavidad en direcciones opuestas, causando

³ Carlos Lazo, “Universo y Universidad”, en *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de M3xico*, pp. 27-28.

una doble ondulación. Este plano alabeado se utilizó como cubierta para los laboratorios. Uno de los beneficios que otorgaba esta elección formal era que permitía una distribución uniforme del concreto armado por lo que se reducía el espesor y peso de la lámina. Así, ésta quedó limitada a 15 mm de ancho, centímetro y medio, cumpliendo con los requerimientos para el buen funcionamiento de los aparatos, sin dejar de lado las propiedades formales de la obra.

En oposición a las rectas horizontales y verticales de los otros edificios, el de Rayos Cósmicos con sus curvas, se concibe como estructura y como forma plástica. La línea recta se concibe en la Arquitectura Moderna a partir de Le Corbusier como la posibilidad del hombre de ser en la naturaleza, como la expresión de su racionalidad que en el acto de la proyección, ordena y dispone. En cambio, la curva, la hipérbola, como lo natural, el flujo de la energía. En fin, una geometría dinámica y la otra estática.

Es a partir de los materiales, las formas arquitectónicas y la afectación que estos provocan que el Pabellón puede ser pensado dentro de la discusión sobre el movimiento de la Integración plástica; la cual fue una iniciativa de artistas plásticos como Diego Rivera, Juan O’Gorman, David Alfaro Siqueiros, José Chávez, Morado, a la que después se unieron varios arquitectos como Carlos Lazo, Raúl Cacho y Enrique Yáñez.

Este movimiento no sólo fue una expresión nacionalista que recuperaba el referente prehispánico, sino que a través de la unión de la arquitectura con las artes plásticas como la pintura y la escultura, buscaba crear construcciones con formas distintas a las de la arquitectura internacional que tuvieran correspondencia con el paisaje próximo y que fueran un modelo plástico-arquitectónico no imitativo. Esto fue lo que se intentó en la Ciudad Universitaria desde distintas posturas e ideologías y con distintas técnicas y materiales.⁴

En este caso, la postura que nos ocupa es la expuesta paradigmáticamente en el Pabellón de Rayos Cósmicos. La superficie curvilínea del Pabellón se produce gracias al flujo del concreto sobre la cimbra, así es como se va produciendo la forma. Candela experimentó con un tipo de concreto armado aligerado para lograr esas formas; es entonces, la conjunción de los materiales y la técnica es la que daría como resultado un modo de hacer, un estilo.⁵

Esta reactualización del gesto en el hacer se concibe como un proceso de transformación de la vida material en fuerza productiva dentro de la construcción misma. Era pues en la estructura donde se encontrarían los valores plásticos y expresivos de la arquitectura, para los cuales como se ha visto, es necesario conocer la función estructural de los materiales para desarrollar formas nuevas. La cubierta laminar que se utiliza en el Pabellón, permite que la solución del problema estructural se acerque a la pura expresión plástica. Es lo monstruoso,

⁴ El historiador Edmundo O’Gorman propone la categoría de lo monstruoso para explorar las bases en las que se fundamenta “la relación espiritual entre la sensibilidad del hombre occidental de hoy y el mundo artístico, o eso que como tal se nos exhibe”, p. 71. Vid. Edmundo O’Gorman, *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, 88 pp.

⁵ Félix Candela, “Divagaciones estructurales en torno al estilo”, en *Espacios*, núm. 15.

no como fealdad sino como un orden distinto al que se está acostumbrado, un orden desde el cual uno se puede aproximar a la obra de arte.⁶

Candela decía que la consideración de la forma como creadora de emoción estética, por sí sola, sólo es posible en aquellas épocas de gran contenido espiritual.⁷ Si bien ya no se habla de una espiritualidad basada en lo religioso, la espiritualidad en la Ciudad Universitaria partía de una premisa: el conocimiento del macro y el microcosmos los acercaría un poco más al conocimiento del hombre y su devenir. La curva funciona entonces como poética que acompaña una retórica, es la forma simbólica que explicaba el discurso científico, cósmico y nuclear.

El Pabellón de Rayos Cósmicos como ya se dijo, implementa un cambio de paradigma visual, es decir, sostiene un régimen escópico.⁹² En oposición al resto de los edificios de la CU que se establecería como una manera, un camino dentro de la búsqueda de un nuevo simbolismo; dicho simbolismo Candela lo demandaba como una necesidad ineludible y urgente de la arquitectura.

En el mismo orden de ideas Alfonso Reyes añadiría en una entrevista sobre arquitectura que “el *Homo Faber*, en todas sus obras, quiera o no, junta el dato de la materia con el impulso del espíritu.

Parecería, dice, que todas las artes y las letras tienen un remoto origen mágico.”⁸ Es decir, en la creación o en el hacer arquitectónico se requería un punto de unión que, para Reyes, se encontraría a través de la armonía entre la necesidad material y el anhelo espiritual, mágico.

En ese sentido es que hablo de la taumaturgia de la visión, como la capacidad de crear un suceso extraño que excede los límites regulares de la visión. La supremacía del ojo y la mirada domina la modernidad, y hablar de la visión nos conduce a lo que ha sido visto, esto es, imágenes. La imaginación traduce en lenguaje psíquico el proceso fisiológico por el que el ojo nos otorga las imágenes. Imaginar, entonces, también es ver, en el sentido de aprehender un objeto de manera figurativa. El Pabellón, como imagen, motiva una disputa entre dos prácticas visuales modernas: la perspectiva tradicional y la curvilínea.

La perspectiva renacentista ha sido catalogada desde hace tiempo como una forma simbólica, es decir una forma a través de la cual el hombre aprehende el mundo y lo interpreta. En ese sentido las formas simbólicas tienen como fin la conquista⁹ del mundo como representación, y por ende la perspectiva sería lo que daría orden y sentido a las cosas dentro de esta representación.

⁶ El concepto es de Martin Jay, *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, 251 pp. Un régimen escópico está conformado por las teorías y prácticas visuales que se encuentran en continua disputa en la modernidad que nos permiten comprender las múltiples implicaciones de la visión. Martin Jay destaca varios regímenes escópicos: el perspectivismo cartesiano, el barroco, el descriptivo y la retícula moderna.

⁷ “Alfonso Reyes opina”, en *Revista Arquitectura México*, núm. 30. Entrevista acerca de la crisis de la arquitectura moderna.

⁸ Recuérdese el paradigmático libro de Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, quien se basa a su vez en el filósofo Ernst Cassirer quien establece que el hombre sólo se relaciona con la realidad de manera simbólica. Su experiencia se trata de un diálogo con los ritos, imágenes, formas lingüísticas que él mismo ha creado. Cfr. Ernst, *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, 335 pp.

⁹ Cuando se puso en tela de juicio la supuesta equivalencia entre observación científica y mundo natural, también se cuestionó el predominio de esta subcultura visual. Además se le consideró como una forma simbólica, producto de una convención. Martin Jay, op. cit., p. 224.91 Félix Candela, “Divagaciones estructurales en torno al estilo”, en *Espacios*, núm. 15.

El perspectivismo rectilíneo ha sido el modelo visual hegemónico de la modernidad debido a que se creía que expresaba mejor la experiencia 'natural' de la vista valorizada por la cosmovisión científica.¹⁰

Este artificio se topó con varias posturas de resistencia como fue la perspectiva curvilínea del pintor mexicano Luis G. Serrano con la que estableció un diálogo la construcción del Pabellón.

La perspectiva curvilínea —dice Serrano— es una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana derivada de la sensación circular de nuestros sentidos.¹¹ Con lo cual, se piensa el espacio como una esfera en la que se puede representar de una manera completa los espacios real e intermedio y parte del espacio virtual, es decir, el espacio que está frente a nosotros, en los laterales y la región del espacio que está situada en la parte posterior del plano del observador, casi como si nos envolviera.

Ahora, la perspectiva tradicional se basaba en la metáfora de la ventana de Alberti, conformada por conos visuales simétricos que unían el punto de fuga de una obra y el ojo del espectador en un vértice ideal. Era visto como un espejo plano que geometrizaría el espacio reflejado. En cambio, si se piensa que el espectador y el horizonte están en los polos de una circunferencia que puede estar situada a cualquier ángulo de la antes mencionada esfera, el espejo ya no sería plano, sino que se mostraría como cóncavo, curvo.

Además, el ojo de la perspectiva rectilínea era singular, como si mirara a través de una mirilla, de manera estática, fija y sin parpadear. Mientras que en la perspectiva curvilínea se hace referencia al campo visual del ser humano condicionado por la curvatura natural del ojo y la bifocalidad de la visión. El "centro óptico visual y teórico" está situado en el centro de la pupila sobre el plano del observador y no sobre el vértice del cono óptico de la perspectiva tradicional. Así, la retina puede retener la imagen del espacio y los objetos a través de estructuras curvas y no rectas, con lo que se logra una proporción armónica de las formas, ya que tiene una relación más cercana con lo natural, es decir, con la superficie terrestre, que en realidad es curva.

El quiebre de la representación clásica que se analiza construye una dimensión perceptual y mimética distinta que, como un paradigma proveniente de las complejas posibilidades espaciales sugeridas por una cuarta dimensión, así como las transformaciones del espacio curvo de las geometrías no euclidianas, se

¹⁰ Luis G. Serrano, *Una Nueva Perspectiva. La Perspectiva Curvilínea*, p. 11.

¹¹ Los cuadros incluidos son *Las nubes sobre el Valle de México* y *Los valles y los montes*, expuestos anteriormente en 1933 en el Convento de la Merced.

inscribiría en el origen de una tradición plástica. A la publicación de la teoría de Serrano en 1933, la acompaña-ban dos ejercicios del Dr. Atl, aplicando al mismo paisaje la perspectiva rectilínea y la curvilínea.¹³

Además, esta forma de mirar reactualizaría un modo antiguo en lo moderno ya que se creía que la contemplación esférica de la belleza desde lo más alto de los templos situados en los montes permitía un conocimiento diferente de las formas espaciales. Esta aseveración da pie a que se conciba la curva como un accidente topográfico, que se visualice como montaña o volcán.

El terreno pétreo de la Ciudad Universitaria, donde se insertó el Pa-bellón de Rayos Cósmicos se configura por el flujo ígneo, es decir, por la explosión del Xitle cientos de años antes, cuya violencia y movimiento dieron origen a la piedra de basalto que da identidad al paisaje. Fueron muchos los artistas que voltearon la mirada hacia el Pedregal, como el fotógrafo Armando Salas Portugal o el vulcanólogo y pintor Dr. Atl. Candela no fue la excepción. En los Jardines del Pedregal de Luis Barragán, Candela construyó varias cubiertas para casas, por comisión del periódico *Novedades* y, además, tuvo otros proyectos en la Ciudad Universitaria como la cubierta de los auditorios de la Facultad de Ciencias Químicas y otros que no se llevaron a cabo como un estadio cerrado de exhibición.

Así es como la cubierta del Pabellón de Rayos Cósmicos contiene un *pathosformeln* plástico, el de la curva y sus representaciones. Cómo no iban a estar del lado de Candela los artistas plásticos si el arquitecto tenía la capacidad, el conocimiento y la técnica para llevar a cabo por sí mismo la expresión de la visión curvilínea en la arquitectura con un gran dinamismo plástico. El Pabellón, tomaba en cuenta la geometría del paisaje que devendría ciudad. Se relacionaba, como se ha planteado, con la geometría telúrica de la roca volcánica, es decir, no se vincula a la CU desde su estructura sino desde la red simbólica de la curva, de los volcanes, montículos, de la transmutación del paisaje.

La conciencia de nuevos modos de observación y el cambio de paradigma en la forma del espacio, provocaron el traslado de la perspectiva curvilínea del paisaje terrestre, al estelar. Como mencionaba el Dr. Atl, en esta etapa se necesitaba una nueva definición de espacio, una nueva relación del hombre y lo cósmico. Quizá por eso se consideró a la perspectiva curvilínea como la perspectiva de la Revolución; seguramente fueron la posibilidad de realizar viajes interestelares y la idea de conquistar nuevos mundos lo que incentivó la configuración de una nueva manera de mirar.

Para que exista algo monstruoso se necesita otra cosa que no lo sea. Así, por un lado se encuentra una ordenada y racional visión de la naturaleza, caracterizada por lo clásico, la búsqueda de las formas perfectas y el control de la línea que, si llegara a interrumpirse, provocaría el terrible sentimiento de lo monstruoso. Por el otro lado, la conciencia mítica

¹³ Edmundo O'Gorman, *op. cit.*, p. 85.

y ritual no conoce estas jerarquías o cortes, y en palabras de Edmundo O’Gorman “se vive un mundo fluido [y] eso que con mucha razón calificamos de monstruoso deja de serlo y entramos en el mundo de la magia, y acaso se tocan los más profundos estratos del fenómeno artístico.”⁹⁸

Sin embargo, la reutilización de los espacios se realiza de acuerdo con las necesidades de las personas que los habitan y desde finales de los años setenta, en el lugar en el que alguna vez estuvo el primer acelerador de electrones de Latinoamérica, ahora desayunan y comen los odontólogos en la CU. Así es, el Instituto de Física Nuclear en nuestros días cumple tres funciones distintas: es el lugar en el que se establecieron tanto la clínica como la cafetería de la Facultad de Odontología y, el Pabellón de Rayos Cósmicos, con el que el arquitecto Félix Candela revolucionó el uso de las cubiertas de concreto armado, ahora es llamada “Muela” y funciona como bodega de redes y balones para que los universitarios en sus ratos libres hagan uso de ellos.

El edificio enfrenta la realidad y al mismo tiempo la conforma sirviéndose de la vida a la que al mismo tiempo sirve. El *pathosformeln* se reactivaba entonces, cada vez que alguien observara y reparara en el Pabellón de Rayos Cósmicos. Este reparar en algo, es lo que nos permite conocerlo. Como establecía la imagen dialéctica teorizada por Walter Benjamin, cada vez que alguien repare en el Pabellón y le provoque un extrañamiento, se producirá una nueva unidad de sentido. Las tensiones que contiene la construcción se agitan y cristalizan por el acto de la visión y el pensamiento. El Pabellón de Rayos Cósmicos estuvo, está y estará de esta manera en movimiento continuo en el imaginario de quienes lo miren.



Referencias

- Candela, Félix, “Divagaciones estructurales en torno al estilo”, en *Espacios*, núm. 15, México, mayo de 1953.
- Cassirer, Ernst, *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, 2ª ed, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- G. Serrano, Luis, *Una Nueva Perspectiva. La Perspectiva Curvilínea*, pról. y notas Dr. Atl, México, Editorial CVLTVRA, 1934.
- Jay, Martin, *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Lazo, Carlos, “Universo y Universidad”, en *Pensamiento y destino de la Ciudad Universitaria de México*, México, UNAM, 1952.
- O’Gorman, Edmundo, *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México, CONACULTA/Planeta, 2002.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, España, Tusquets editores, 1999.
- Reyes, Alfonso, “Alfonso Reyes opina”, en *Revista Arquitectura*, México, núm. 30, febrero de 1950.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.

LOS REFUGIOS DEL ARTE
**DESPUÉS DE LA AMBIGÜEDAD
Y EL CINISMO**

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

~§~ Manuel Alejandro Trejo Trejo ~§~

Acerca del refugio

Hablar de arte en un coloquio cuyo título es “*Arte, Espacio y Pensamiento*” es muy complicado, debido a que cualquiera de las tres palabras parece imbricar a las otras dos. No se puede pensar en una actividad modeladora del espacio, por ejemplo en la arquitectura, sin el ejercicio de un pensamiento sobre este espacio y una capacidad que tiene que ser la artística para entender su plasticidad. De igual forma, se podría decir que un arte sin un espacio se queda sólo a la mitad del camino. Y por último ¿qué es un pensamiento solitario que se piensa sin espacio, sin tiempo, que queda abstracto y que no busca modelarse con esa misma fuerza que la arquitectura necesita?

La presente ponencia tiene un título desafortunado. Pues debo aclarar desde el principio que los refugios del arte aquí pensados, más que estar localizados a nivel de ejemplos concretos, tienen la intención de exhibirse como consecuencias generales; son lugares que no salvan. El refugio del arte concebido al final de esta ponencia tiene que ver más con el estado de cosas ampliamente apuntalado en nuestras vidas, como un refugio que no protege, sino que exhibe y cuyo único valor es el de la distinción mediante las etiquetas que este estado de cosas no dejó escapar después de una época en la que la ambigüedad alcanzó algo más que la polisemia y se transformó en un modo cínico y cómodo de vivir.

De los acontecimientos que suscitan este texto

En 1917 Marcel Duchamp se las ingenia para que sea fotografiado, dentro de una galería, un urinario al revés. La obra llevaba por título “*Fountain*”.

En 1936 se publica el libro “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin.

En la década de 1960 se inicia una tendencia en la arquitectura que culminaría en un movimiento en la década de los setentas, el movimiento postmoderno, que surge como una respuesta al formalismo del estilo internacional.

En 1964 en la ciudad de Manhattan tiene lugar la primera exposición de la “*Brillo Box*” de Andy Warhol.

Benjamin y el pensamiento de la nueva obra de arte

En su texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Benjamin anuncia el nacimiento de una nueva obra de arte y de una nueva forma de percepción de ésta. Si bien es el cine el ejemplo paradigmático que utiliza para ilustrar esta nueva obra, el tiempo se ha encargado de corroborar su teoría en cada una de las distintas disciplinas en las artes. La obra de arte que Benjamin anunciaba era una obra que se encuentra en un tiempo donde la reproducción técnica permite no sólo la apropiación de la totalidad de las obras de arte de la historia, sino que ella misma adquiere un lugar entre los procedimientos artísticos.

La obra de arte enmarcada en la época de la reproducción técnica es una obra que liquida la noción de un valor tradicional, pues en la multiplicación de sus reproducciones, su aparición no ocurre de forma única, sino masiva; no hay ya un acontecimiento originario que pueda ser transmitido en la forma de tradición. Así, la posibilidad de actualización de la obra de arte como el apareamiento único de una lejanía, como la revelación de un tejido muy especial de tiempo y espacio, de unicidad de la obra a pesar del paso del tiempo, desaparece. La obra de arte abandona lo oculto, es decir, abandona la tradición que la encripta, la nutre y la resignifica, para colocarse plenamente en la exhibición. Pero este cambio de la obra de arte da cuenta también de un cambio en la percepción estética, y es que, según Benjamin, el condicionamiento de la percepción humana no es solamente natural, sino también histórico, por lo que el modo en el que los colectivos humanos se organizan afecta directamente la forma de percibir el mundo.¹

Pero la tecnificación, al tiempo que libera a la obra de arte, introduce también una tensión entre ésta y su función social y la percepción y sus posibilidades de transformación del estado de cosas. Esta nueva

¹ Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*.

obra de arte permite llegar a más personas, o para decirlo de otra manera, su recepción se vuelve colectiva, sin embargo, siendo éste un régimen estético que pasa del recogimiento al aumento de los valores de distracción y la apropiación colectiva, el peligro que se corre con estas nuevas obras es el de una banalización del mundo mediante el espectáculo, produciendo una vacuna psíquica que impide una maduración del espectador para poder concebir su emancipación. Benjamin veía una salida frente a esta tensión: la politización del arte debía suplir a una estatización de la política y la guerra. Sin embargo, esta solución no tuvo su corroboración en el tiempo. En la época contemporánea, la capacidad del pensamiento para aprehender el estado de cosas fuera de la banalización y emprender un distanciamiento que permita el establecimiento de una crítica es en extremo limitada cuando no nula.

El *Readymade* y la *Brillo Box*

Si algo demostraron el urinario de Duchamp y la reproducción de una caja de detergente por parte de Warhol, fue que la obra de arte había dejado de tener una apariencia definida y una existencia inmutable. De la misma manera, los actos de rechazo y aceptación de estas obras corroboraban que la percepción del arte sufría cambios irreversibles. En un texto de 1961 titulado “A propósito de los *readymades*”², Duchamp daba cuenta de las intenciones que estas manifestaciones suscitaban, pues según él, la selección de los *Readymades* nunca estuvo dictada por el deleite estético, sino que, por el contrario, lo que buscaba era una indiferencia visual y al mismo tiempo una ausencia de buen o mal gusto; buscaba una anestesia total.

La exposición de Warhol en abril de 1964 sumó a la propuesta de Duchamp la pregunta de: ¿cuál es la diferencia entre la obra de arte y los objetos comunes? La *Brillo Box*, diferente sólo en su material de manufactura, confirmaba una tensión latente no sólo en Duchamp, sino en todas las vanguardias. Piet Mondrian por ejemplo y su búsqueda de un arte puro a través de la descomposición de la figuración hasta el planteamiento de una retícula. En todo caso, lo que se confirmaba era la búsqueda de una concepción distinta del arte, sin embargo, contrario a lo que creía Mondrian, el desvelamiento de un arte puro que dejaba al descubierto la potencialidad de su esencia, la declaración sería otra, ésta pronunciaba que el arte no puede ser de una sola manera, ni el desenvolvimiento de sí en un progreso continuo, sino que, después de Warhol y Duchamp, cualquier cosa podía ser arte. Sin embargo, esta última afirmación enfrentada a la realidad, suscita muchas contradicciones, y es que, si bien ahora todo puede ser un objeto artístico, los hechos concretos dicen que sólo algunos objetos lo son.

² Cfr. M. Duchamp, “A propósito de los *readymades* (Apropos des *readymade*)”, en *Revista de Artes Visuales*, núm. 51.

Lo que sí queda establecido es una dificultad para reconocer lo que es arte de aquello que no lo es. Como bien señala Danto: “De siempre se había dado por supuesto que uno podía distinguir las obras de arte de otras cosas por mera inspección o mediante la clase de sencillos criterios con los que uno distingue, por ejemplo, las águilas de las palmeras”.³ Sin embargo, hoy en día no basta esa simple inspección. La obra se volvió volátil, común y es necesario encontrarla en lugares específicos (museos, galerías, etc.) para reconocerla como arte. Y es que en un mundo colmado de imágenes y representaciones, armado de medios masivos de visualización de las mismas, los artistas y el arte en general se encuentran en una situación completamente nueva y delicada. El arte en la época de la mimesis sólo competía contra la realidad; sin embargo, el arte después de la época de la reproducción técnica, los medios masivos y la superproducción de imágenes, tiene como competidoras a todas y cada una de las fuentes de producción de imágenes; es decir, de todo el caudal de imágenes, el arte no ocupa ya un lugar privilegiado.

Si bien ha habido intentos de resistencia frente a ese caudal de imágenes, la fuerza y la velocidad con la que la época de reproducción técnica y la difusión masiva de la imagen era, en cierta forma, imparable por la manera en que su función principal de reabsorción y recuperación de la realidad, impide o disminuye al máximo toda mirada crítica, todo posicionamiento fuera de su funcionalidad. En un texto escrito para el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) en dos mil cuatro menciona Michaud:

«[...] los fracasos de esta búsqueda de dimensión crítica son visibles, en la necesidad en que se halla el arte postmimético, de garantizar su mirada crítica, mediante su confinamiento a lugares de celebración, como los museos o los institutos de vanguardia, que diferencian de manera elitista, lo que no es fundamentalmente diferente del grueso de las imágenes de la publicidad, de la prensa, de la televisión, de la industria cultural, sino por las etiquetas que se les pegan.»⁴

De esto último, el mayor ejemplo está puesto en el actual periodismo cultural, cuya función es resguardar la imagen artística de la imagen común, pero propiciando al mismo tiempo su consumo masivo, es decir, el periodismo cultural se instala como el mediador entre las imágenes artísticas y el usuario. El periodista cultural logra a partir de un complicado acto de equilibrio, una compenetración, por no decir confusión, entre la información y la opinión, permitiéndole al usuario que recorre las galerías y los museos salvar la distancia que hay entre el arte y la crítica. Entre el individuo en su “calidad de espectador”⁵ y su realidad de mero usuario.

³ A. Danto, *Más allá de la caja brillo*, p. 22.

⁴ Y. Michaud, “Arte y Política: Resistencia y recuperación”, en *Resistencia = Resistance*, p.

⁵ Debe recordarse que la palabra espectador refiere en la historia del arte a una persona que lleva a cabo un acto de contemplación y apreciación de la obra de arte. Sin embargo, el espectador, según Benjamin, después de la época de la reproductibilidad técnica, participa de una estética de la distracción.

El arte ya no puede situarse en un lugar particular que permita un distanciamiento y la posibilidad de una mirada distinta y por ello comprender, denunciar y modelar. Cada imagen, dice Michaud: “pretende hacer ver mejor que la otra por la simple razón de que es nueva. La mimesis se vuelve tan omnipresente que ya no tiene funciones descriptivas. Tal vez ya no produzca señuelos, ni ilusiones, sólo diversión, centelleo, desorientación, pirotecnia”.⁶

Hay aquí una reconversión de los valores y sentimientos estéticos, así como de la forma de pensarlos; la transición se realiza en pos de una auto-representación permanente de los valores que permiten el libre intercambio de información y consumo de la misma. Los valores y sentimientos estéticos dejan la interioridad del sujeto para dar paso a la exterioridad de una complicada red de información que produce de manera ininterrumpida imágenes y reflexiones de sí misma.

En los terrenos de una arquitectura transparente

En los años sesenta, la arquitectura emprendió un movimiento contra el estilo internacional por considerar que el funcionalismo subordinaba todas las posibilidades estéticas de ésta y producía un desarraigo, debido a que la homologación que introducía la funcionalidad dejaba fuera todo contexto local. Sin embargo, y asumiendo una posición de mero usuario del espacio, a diferencia de un diseñador del mismo como lo es el arquitecto, el movimiento posmoderno en la arquitectura parece haberse agotado en su intento por resolver problemas de la modernidad, pues si bien dio paso a la comunicación al público de una polisemia que no tenía cabida en el planteamiento moderno, el postmodernismo cometió el error de nombrarse en negativo respecto al modernismo, convirtiéndose en una extensión de éste, que podía experimentar con fórmulas distintas, pero que tenía su destino determinado sólo a partir del tiempo que tardara la arquitectura en comprender una ambigüedad que ignoraba podía convertirse en funcional. Y es que, dice Michel Houellebecq: “la arquitectura contemporánea es funcional; hace mucho tiempo que la fórmula «lo que es funcional es obligatoriamente bello» erradicó las cuestiones estéticas que tienen que ver con la arquitectura”.⁷ Esta fórmula induce a los visitantes de los complejos arquitectónicos a “adoptar enseguida el paso rápido, la mirada funcional y dirigida que corresponde al entorno propuesto”.⁸ En el libro *El mundo como supermercado*, en un apartado llamado “Aproximaciones al desarraigo”, Michel Houellebecq hace una muy atinada descripción de lo que la arquitectura representa hoy en día para las personas que no son y están lejos de ser creadoras del espacio en el que habitan y de la capacidad que tiene esta disciplina para aumentar

⁶ Y. Michaud, *op. cit.*, p. 68.

⁷ M. Houellebecq, *El mundo como supermercado*, p. 54.

⁸ *Id.*

los procesos del sistema de comunicación e intercambio de información y mercancías. Así, por ejemplo, dice:

«*La arquitectura contemporánea, que alcanza su nivel máximo en la constitución de lugares tan funcionales que se vuelven invisibles, es transparente. Puesto que debe permitir la circulación rápida de individuos y mercancías, tiende a reducir el espacio a su dimensión puramente geométrica*».⁹ >>

LOS REFUGIOS
DEL ARTE
DESPUÉS DE LA
AMBIGÜEDAD
Y EL CINISMO

Un ejemplo de esto es el museo contemporáneo, y no hay que ir tan lejos de Ciudad Universitaria, un lugar donde Arte, Espacio y Pensamiento se disocian como posibilitadores de la crítica y se unen como un “dispositivo de aceleración y racionalización de los desplazamientos humanos”.¹⁰ No se preocupe si no ha entendido, usted puede pasar a la tienda o al restaurant a satisfacer de alguna forma su tiempo invertido.

La lógica a la que inevitablemente queda suscrita la funcionalidad y por ende la arquitectura, abarca tanto las relaciones eróticas, amorosas, profesionales, y por supuesto, intelectuales. La transparencia a la que la arquitectura se somete en pos de una total conductibilidad de la información determina también a los individuos que habitan su interior. La arquitectura se vuelve modulable, sometida a una transformación continua y en su interior los individuos sufren un proceso análogo de despersonalización y se embarcan en lo transitorio; se crean simples usuarios o más bien, usuarios simples, infinitamente mutables, desprovistos de cualquier resistencia intelectual y emocional, incapaces de producir un sentimiento interior y mucho menos una distancia que los aproxime a la crítica.

Por ello es fácil multiplicar los públicos, ganar cada vez más adeptos. Como lo hace fácilmente el arte contemporáneo con la ayuda de la arquitectura, ya que la única consigna es la de enmarcarse en un flujo de transferencia de información que se encarga de delimitar el horizonte de aprehensión del estado de cosas. La arquitectura se encarga de aumentar la naturalidad con la que las imágenes modifican la realidad; la ciudad y sus edificios subordinan el espacio al flujo de información, eliminando toda posibilidad de perspectiva; el espacio pierde su volumen. Basta con ver una de las tantas imágenes que comparan una tarjeta de circuitos electrónicos con ciudades. Estas imágenes se muestran siempre desde una vista de pájaro que intenta denotar la excelente organización para el tránsito, en un trazado geométrico resuelto, que lleva al mínimo su presencia como resultado de una minimización granulométrica y la homologación del espacio. En esas estructuras mínimas que plantea la arquitectura, entre los amplios corredores de concreto armado, vidrio y metal y sus amplias superficies reflectantes, el individuo se mira, no ya como un reflejo de sí, sino

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

como una función, cuya correspondencia es todo el entramado de funciones que propicia la información continua.

La necesidad que se establece en los museos y los lugares designados para el arte en general es una necesidad de recorrerlos, no ya para propiciar la contemplación y la especulación, sino la asunción y multiplicación del estado de cosas. La contemplación cede su lugar a la simple capacidad de uso, sin embargo, sólo es un uso limitado a la multiplicación de ese estado de cosas donde toda variación no es más que la posibilidad de garantizar un continuo despliegue de tal estado, nunca lo contrario.

Así, cuando se habla de problemas con el crecimiento desmedido de la mancha urbana, se suele explicar fácilmente el problema apuntando siempre a una mala distribución de la riqueza y los medios de producción. Sin embargo, no se nota un fenómeno aún más poderoso que es el de la multiplicación de la imagen que obliga a los individuos, convertidos en usuarios, a generar estos circuitos, una y otra vez, para ampliar y asegurar el intercambio de información; la *motherboard* adquiere mayor capacidad.

Contra la mirada apocalíptica

A esta apocalíptica visión del mundo se opone una mirada, poco clara, pero no por ello menos válida, la cual no ve necesariamente una total imposibilidad para un ejercicio de la crítica, sino que es precisamente en el mundo plural y ambiguo donde residen las esperanzas de emancipación y ejercicio de la crítica. Para Vattimo, por ejemplo, los *mass media* se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación generalizada de las *Weltanschauungen* o visiones del mundo. Dice Vattimo: “¿qué sentido tendría la libertad de información, o incluso la mera existencia de un canal de radio y televisión, en un mundo en el que la norma fuera la reproducción exacta de la realidad, la perfecta objetividad y la total identificación del mapa con el territorio”.¹¹ Así, para Vattimo, los *mass media* han sido un factor determinante en el devenir del mundo a su estado actual, pero es precisamente ese papel de intervención, disolución y explosión de la realidad en miles de realidades lo que puede dar paso a una emancipación, sin embargo, ésta no puede ser modelada en los términos de una realidad central, como una:

«*[...] autoconciencia desplegada, sin resto sobre el perfecto conocimiento de quien sabe como son-están las cosas (sea éste el Espíritu Absoluto de Hegel o el hombre que ya no es esclavo de la ideología tal como lo piensa Marx), se abre un ideal de emancipación que tiene como base la oscilación, la pluralidad y en definitiva la erosión del propio «principio de realidad.»*»¹²

¹¹ G. Vattimo, *La sociedad transparente*, Paidós, p. 81.

¹² *Ibid.* pp. 82-83.

Así que perder la realidad debido a la multiplicación de las imágenes del mundo puede no ser una gran pérdida, según Vattimo, si se toma en cuenta que “por una especie de perversa lógica interna el mundo de los objetos medidos y manipulados por la ciencia-técnica (el mundo de lo real según la metafísica) se ha convertido en el mundo de las mercancías, de las imágenes en el mundo fantasmático de los mass media”.¹³ Un mundo donde todo acontecimiento es simulacro de un acontecimiento por venir.

La emancipación consiste, según Vattimo, “en un extrañamiento, que es además y al mismo tiempo, un liberarse por parte de las diferencias, de los elementos locales, de todo lo que podríamos llamar global-mente dialecto”.¹⁴

Por supuesto que las pequeñas diferencias, en esta concepción, frente al gran capital quedan desarmadas, frágiles y disminuidas, de tal forma que su disolución es sólo cuestión de tiempo. Sin embargo, de igual forma es posible que este gran sistema que se impone bajo la lógica del mercado no sea sino el resultado de una ideología que crea el artificio de ser indestructible. Aunque se debe reconocer que la crítica en una lucha frontal ha quedado muy maltrecha y que sólo asumiendo el estado actual de las cosas, más no conformándose con él, dicha crítica puede ser posible. No se provocará ya un gran cambio, es decir, no habrá la sustitución de una realidad por otra, pues se corre el riesgo, cuando se busca una emancipación en el mismo sentido de una realidad fuerte, estable y unitaria, de que la búsqueda se transforme en una búsqueda nostálgica, y ésta a su vez, en una actitud neurótica. Así, la posibilidad es sólo la de la afirmación de una fuerza mínima, pero diferente.

Esta libertad es problemática, dice Vattimo, “no sólo porque tal efecto de los media no está garantizado; es sólo una probabilidad que hay que apreciar y cultivar”¹⁵ pues los medios masivos, contrario a esta probabilidad, “pueden ser también la voz del «Gran Hermano» o de la banalidad estereotipada de vacío de significado”.¹⁶ Sin embargo, lo que aquí se hace presente es que “no necesariamente el ser coincide con lo que es estable, fijo y permanente, sino que tiene que ver más bien con el evento, el consenso, el diálogo y la interpretación”¹⁷ y que la posibilidad latente es la de una nueva forma de ser respecto al estado de cosas que, bajo el disfraz de “lo dado” y una ideología de naturalización, se esfuerza por convertirse en nuestra única posibilidad de aquello que concebimos como existencia.

A manera de conclusión

Después de una descripción de cómo Arte, Espacio y Pensamiento se vinculan en la época contemporánea, es posible decir que los

¹³ *Ibid.* p. 83

¹⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Id.*

refugios actuales del arte no son refugios que permitan la búsqueda de una existencia distinta. Estos refugios no hacen más que propiciar un recorrido donde nada pierda nunca su lugar o, más bien, donde todo tenga un lugar específico que no interfiera con el desplazamiento de personas y el flujo de información. Desde el guía en la sala hasta la gran cantidad de mensajes, permiten un recorrido dirigido sin lugar a fallas. El museo actual se vuelve transparente y cede el paso a las dinámicas de intercambio de información; las obras sin aura necesitan una transparencia tal que permita su reproducción. No se puede entender el arte de la misma forma que no se puede hacer política en el mundo contemporáneo, debido a que el individuo ya no está cruzado por ninguno de éstos, sino sólo de un modo programático, éste se ve sometido y reducido a procesos de intercambio de información. Cada uno de nosotros, nos volvemos una extensión y una conexión más de ese proceso de producción y recolección de datos que tiene como objetivo primordial, pero no único, distribuirse a sí mismo como imagen del mundo. Sin embargo, esto no a través de la identidad, sino a partir de una sobreproducción de sus diferencias que sean capaces de engendrar en cada lugar conexiones y extensiones para la transmisión de información: la transmisión de sí mismo como modelo.

La información, el desplazamiento, el desarraigo monopolizan la energía, con ello también la posibilidad de cualquier acontecimiento. Fuera del flujo publicitario, al menos en los pocos instantes en que las redes de transmisión colapsan y la energía eléctrica falla, el mundo se queda en silencio y la gente se da cuenta de su soledad. Segundos antes de la vuelta a la conexión, ocurre un fenómeno de descanso que revela un hastío que no puede seguir postergándose por tiempo indefinido en el cuerpo, ahí tal vez haya una especie de extrañamiento que no tiene más fuerza que la de no ir a subir el *switch* nuevamente a pesar de ver de nuevo la luz eléctrica y prolongar así el descanso.



Referencias

- Benjamin, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Tercera edición, México, Ítaca, 2003.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, España, Paidós, 1999.
- _____, *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003.
- Duchamp, Marcel, "A propósito de los readymades, (*Apropos des readymade*)", en *Revista de Artes Visuales*, trad. Rafael Cippolini, Ramona, núm. 51, Buenos Aires, junio de 2005.
- Gombrich, E. H., *La historia del arte*, Decimosexta edición, China, Phaidon, 1997.
- Houellebecq, Michel, *El mundo como supermercado*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Michaud, Yves, "Arte y Política: Resistencia y recuperación", en Mariana Mungía Matute [coord.], *Resistencia=Resistance*, México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2004.
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, Primera reimpresión, México, F.C.E., 2009.
- Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, España, Paidós, 1990.

SOBRE UN REDIMENSIONAMIENTO A PARTIR DE LAS PELÍCULAS DEL ESPACIO

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

~§~ Efrén Marat Ocampo Guitérrez de Velasco ~§~

Pensar el espacio nos conduce a la vida, a las condiciones de estar vivos. Estas operaciones parecerían partir de una diferencia entre lugares seguros y lugares hostiles. Pero esta experiencia viene cada vez sin claridad, regularidad y definición; al mismo tiempo se simplifica cómo narrar la experiencia y cómo darle un lugar en la existencia. De cierta forma, la experiencia disputa una contradicción entre el desplazamiento de una experiencia inestable y una configuración simplificada de la misma, contrastando una total irrelevancia de sentido con un suceder pasajero e indescifrable.

I

Cuando el personaje de Sandra Bullock en *Gravity* de Alfonso Cuarón es salvada *deus ex machina* de perderse en el espacio, esta película se inclina apresuradamente en dirección de la disputa de la vida ante el vacío. Jaques Rancière señala en *La caída de los cuerpos: física de Rosellini* que “la precipitación con que los personajes se meten en la trampa traduce la voluntad del cineasta de lanzarlos, raudos, hacia lo único que importa: el encuentro de los elementos antagonistas, el puro choque de extremos”.¹ Poniendo el debido espacio entre Cuarón y Rossellini, la operación de *Gravity* es similar. El proceso de caída, arranca con la tensión de sobrevivencia en un espacio inestabilizado. Al elegir al personaje

¹ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*. Reflexiones sobre la ficción en el cine, p.148.

de Bullock y sacrificar al de George Clooney, se ha elegido poner en proceso de colisión a un personaje que pareciera desechable. Esta disputa se presenta en tanto que la fragilidad de la existencia busca hacerse de un interior, de las condiciones de posibilidad que le permitan sobrevivir, enfrentándose a la extensión ridícula del espacio. Esta aproximación es el pensamiento de una mecánica mortífera, oscura, muda e inestable ante la miseria de la supervivencia humana. Entonces, nos preguntamos: *¿Cuáles son los límites a los que conduce este choque?*

Mientras que las miradas del pasado observaban un límite donde el cielo cerraba un plano recto, esperando un precipicio monstruoso, hoy podemos imaginar una esfera casi perfecta, y al recorrerla, encontrarse de nuevo con lo monstruoso, pero desplazado a las espaldas que se encuentran al concluir un ciclo de ese recorrido, las propias. Las navegaciones fílmicas permiten una travesía que en su deriva realiza una exploración de la monstruosidad humana, buscando su contención espacial y disponiendo materialmente de esta confrontación.

Los viajes hechos utilizando naves marinas o espaciales son utilizados para metaforizar el adiestramiento en lo inhóspito por los mecanismos de películas, filosofías y arquitecturas revelando construcciones de la condición humana: un desplazamiento de la disposición del espacio y la experiencia. *“La nave es la heterotopía por excelencia, las civilizaciones sin barcos son como los niños cuyos padres no tendrían una gran cama sobre la cual se pudiera jugar; sus sueños entonces se secan, el espionaje reemplaza la aventura y la horrible fealdad de los policías, la belleza soleada de los corsarios”*² señalaba Foucault para cerrar su texto *Las heterotopías*. Las construcciones de una experiencia sobre la navegación reelaboran un espacio y una relación con el mundo. Las naves constituyen una estancia que no tiene una ubicación precisa, así, las historias de naves, son historias que narran lo impreciso, lo desplazado.

Los barcos, cuerpos laberínticos mecidos por el mar, se han transformado en titánicas estructuras metálicas hundidas en mares helados o atacando el Golfo Pérsico. Pero, de una u otra forma, preservan, mediante su cualidad de laberinto y de cama, esa dificultad de precisión. El interior de los barcos está regido por escotillas y pasillos angostos, por cuartos de máquinas. Los barcos son lugares que se desplazan sobre el mar. Esas instancias de salvaguarda se encuentran como contrapunto a la exterioridad que hace, en sus desplazamientos, peligrar la vida contenida ahí. No hay paz en la práctica de las naves, su arrojo está acosado por la impredecibilidad del espacio siempre diferente.

La experiencia de los barcos permanece en el espacio, pero, el desplazamiento suplementa la monstruosidad, el exterior vasto, y la

² Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 32.

fragilidad de lo interior. El viaje espacial, el espacio exterior,³ lo alienígena y las naves espaciales tienen una connotación curiosa al acentuar, de forma ridícula el carácter espacial. ¿Qué resulta tan especial de estas herramientas y estas prácticas que requieren acentuar lo espacial de su desplazamiento? ¿Qué esconden? Todos estos términos disputan una idea de espacio constreñida a la experiencia humana. El espacio terrestre queda yuxtapuesto con el espacio, como si se pensara jerarquizar la preeminencia espacial. Una sensación de inconmensurabilidad obliga a estos espacios, viajes y a las naves a tensar los términos de la habitabilidad de la estructura, la angustia de la supervivencia y su devenir.

II

En Gravity los guiños sobre este espacio, como una mecánica que aparece en Alien, Odisea del espacio y otras películas, disponen la técnica del espacio a partir de esclusas. Se aparta de un adentro y un afuera. Las esclusas funcionan a partir de un espacio intermedio, en el que lo que se ubica entre lo inhóspito y la habitación se ve entramado. En la película esta es la práctica de la existencia y el espacio. Cada operación se repite: recibir un ataque de basura; ir a una estación espacial; abordar un módulo de escape; perder al compañero, el oxígeno, y la esperanza; caer sobre la tierra. En esta repetición-operación en que el primer intento funciona como una escotilla provisional, la idea de interior se ve repleta de su provisionalidad espacial. En cierto momento Bullock queda flotando ahí como en una etapa fetal que al mismo tiempo que transforma su sobre-vivencia, dota al espacio de una interioridad, de una posibilidad de configurar el espacio. Pero su provisionalidad es clave. La segunda esclusa es así la ficcionalidad de una estancia frágil que depende de una operación creativa, objetos (incluido el guiño de una imagen del Hombre de Vitruvio de Da Vinci en la película) da una configuración suplementaria a la de la mera supervivencia.

El problema no se encuentra en la marginalidad, a cambio de límites precisos de interiores y exteriores. La polarización de la vida con la exterioridad llega a un punto que hace de la experiencia de ese afuera, mortal. Esta muralla de experiencia del afuera, llevaría a pensar que todo lo que es vida está incluido, domesticado. Pero aquí se tiene que renunciar a esta práctica de comodidad sedentaria y operar las esclusas, las prácticas espaciales, sus términos tienen que ser confrontados por lo permeable e insostenible. La umbralidad expone el peligro de muerte como una operación poética. Ahí, lo humanamente monstruoso y la vida frágil producen.

Todas las estaciones y naves espaciales, trajes de astronautas son destruidas por basura espacial, como si la *debris* atravesara hojas de pa-

³ Este término es conflictivo, por esto lo utilizamos, es un término que funciona como una doble afirmación, espacio y exterior, pone forzosamente un límite sobre qué es lo exterior y lo interior. Su exterioridad se define a partir de la tierra, de una atmósfera que se pone como límite interior. La función del planeta Tierra precisable.

pel, convirtiéndolas en más basura, marcándolos y reintegrándolos a una masa homogénea sin vida. Así, los límites de la colisión rondan una intersección permeable entre la insostenibilidad de la vida, su provisionalidad y el devenir suplementario más allá de su perecer, sin que eso se pueda dejar de lado. Mas esto no es nada nuevo: los humanos y su mortalidad, su fragilidad, etc... Pero la función del umbral espacial conduce a las preguntas de cómo más allá de una química orgánica se sostiene esta fragilidad, cómo funciona este suplemento, cómo funciona dicha estancia provisional. De cierta forma ¿cómo opera la solidez de la habitabilidad? ¿De qué forma lo frágil construye lo monstruoso y lo habita como pensar el espacio? Estas son preguntas de una ontología terrestre, de un punto de partida de nuestras arquitecturas, películas y filosofías.

El planeta Tierra tiene una capa atmosférica que en cierto punto deja de ser azul; y ahí, a 100 km o a 50 millas dependiendo del sistema de medición, se va oscureciendo todo hasta un negro lleno de luz. Ahí, se carece de sentido de proximidad y la experiencia en la distancia se hace de lo extraño. El problema que tensa al espacio como peligro que posibilita lo frágil y la nave espacial como barco-laberinto, nos obliga a pensar cómo la monstruosidad se encuentra con la fragilidad. La partida de esta colisión, en términos narrativos, es la muerte. Las historias del espacio, por lo general, están plagadas de muerte. Aunque sólo tres humanos, tripulantes del Soyuz 11 ruso, han muerto fuera de la atmósfera de la tierra⁴ y de todas las razas, un puñado de perros, chimpancés, insectos y reptiles comparten esa suerte, la literatura y el cine están guiados por este elemento.

El imaginario espacial privilegia la relación de nosotros, los terres-tres, con la muerte.⁵ Hay pocas referencias a un espacio burocrático y aburrido, como en realidad parecen ser los programas espaciales: ⁶ entrenamiento de astronauta, dieta de astronauta, preparación de una misión, horas de papeleo y reportes asociados con la oportunidad de la experiencia del espacio exterior. *Gravity* comienza así, con diálogos de permisos de la tierra para agregar un módulo al telescopio Hubble y los roles, los récords, las anécdotas relacionadas con una tarea mecanizada de la exploración del espacio. Pero, una narración que termina con la instalación de ese módulo nuevo para el telescopio Hubble, sin sobre-salto, está lejos de servir como narración de la condición humana y el espacio sino como el anecdotario de un astronauta retirado.

El espacio es un lugar tétrico, silencioso y oscuro. A pesar del ro-

⁴ Existen otros accidentes en la historia de los viajes espaciales pero todos han sido dentro de la atmósfera. El Soyuz 1, el Apollo 1, el Challenger, el Columbia, el X-15. El Apollo XIII regresó a Tierra. *List of spaceflight-related accidents and incidents*, disponible en:

<http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_spaceflight-related_accidents_and_incidents>

⁵ Esta relación a su vez se desenvuelve en las películas de Hollywood como acotación de relaciones de colonialismo y dominación en los límites de lo extraño, de lo inapropiable; guiño a la discursividad actual de lo humano-monstruoso, en las ecologías, las terapias alternativas, las protecciones de animales, que en muchas ocasiones buscan darle un rostro humano a lo terrible.

⁶ Yo nunca quise ser un astronauta, siempre quise ser un Alien.

manticismo científico de la exploración espacial, junto con su componente burocrático, la aproximación literaria y cinematográfica al espacio tiende a recalcar el aspecto del terror. Desde Jules Verne y la estupidez humana de *De la Terre à la Lune Trajet direct en 97 heures* (en donde la planeación del viaje a la luna termina con la nave orbitando la Tierra); los personajes que viajan por el espacio no tendrían más lugar que la muerte. La tradición apunta a una asociación del espacio con la muerte. Aquí la fragilidad de la vida sólo permanece en la acción poética. La muerte reclamará a los vivos. Verne establece una tradición de desilusión de la conquista, dominación, explotación y población del espacio. Cualquier aproximación al espacio no logra más que ser un intento de alcance de la experiencia humana que termina por verse frustrado, imposibilitado de brillantar la tecnología humana en su búsqueda de apropiación del espacio; y así en *De la Tierra a la Luna* salir al espacio es sólo una operación orbital. En *Gravity* ni siquiera se opta por concluir en cadáveres orbitando el planeta, hay que volver a los confines de la vida, a los límites del agua y la tierra como único gesto de supervivencia, doble operación de sobrevivencia y vida.

La oscuridad que yace bajo la luz de todas las estrellas es, de esta forma, el telón del temor, pero, hemos de adelantar pensando en la construcción de lo alienígena espacial, también del deseo humano. Lo que se convierte en narrativas de terror, de la fragilidad y monstruosidad espacial, tiene una función especular que pertenece al deseo de la expansión de la experiencia humana.

III

De esta forma, la narración de *Gravity* sustituye las tensiones gravitatorias por las de caída. Un orificio entre las nociones cristianas de caída con las newtonianas de gravedad. Jaques Rancière representa la caída como una falla en el andar, un tropiezo tras lo que se desea. En términos espaciales, se flota. La caída al deseo es una influencia de la gravedad, de las condiciones de la Tierra. ¿Qué pasa si no hay caída? ¿O si la caída es tan complicada hasta que se cae en la tierra, como en la Tierra? Así, la caída queda dispuesta en tanto flotación con dependencia gravitatoria. Aquí, en estas operaciones de esclusa que consideramos, el terror y el deseo se ven en una deriva involuntaria que no funciona con las mecánicas terrestres. Lo que intenta la arquitectura espacial es una sustitución del suelo, de la casa, del barco. Rancière considera que el espacio del veinte relacionado con la caída funciona como “estructuras que separan el espacio de la percepción del de las relaciones sociales”,⁷ un lugar en que no se puede ver. En términos del espacio ridículo, el de *Gravity*, lo que sucede es que el afuera adquiere este rol en que una noción irrisoria

⁷ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, p. 160.

de libertad del afuera sólo conduce a una necesidad de ser atrapado.

La vida que se puede dar en las naves espaciales está contaminada por esta gravedad impredecible, es un entorno insignificante. En las naves espaciales los cuerpos tienen que acostumbrarse a que la gravedad terrestre es una particularidad de condiciones de fuerzas gravitatorias.

Y la existencia en estos laberintos espaciales se vuelve cada vez más un juego parecido a los laberintos de Escher, condiciones terrestres a las cuales la existencia humana está atada: la búsqueda de una superficie, de una transición que no persiste incuestionablemente.⁸ Lo habitable se ve entonces siempre en miras de poder ser lo destruido, lo inhóspito de inmediato; y lo inhóspito puede flexibilizarse como habitación, en cuanto se entiende que los límites de orbitabilidad, de caída, siempre son selectivos y mantienen la vida como una construcción al margen de la muerte.

El límite de la pregunta por la caída, por las mecánicas gravitatorias de la vida y el deseo se encuentra, de esta forma, en todas direcciones y está dominada por la ingravidez. Sobrevivir y hacerse monstruo parecen estar en mayor proximidad de lo que podríamos pensar. Y estas se encuentran vinculadas a la fragilidad de la fuerza gravitatoria. Hay que imaginar que sí en un segundo se pierde la gravedad, el mar se despa-rrama por el espacio, insignificante, todo el aire desaparece. Millones de cuerpos flotan, imperceptibles, muertos por el espacio, todos los edificios arrancados como malahierba de la tierra. Imagen tan idílica como la de un meteorito extinguiendo a los dinosaurios. Pensamientos apocalípticos en forma de excepción de las leyes científicas. Toda la vida pende de un hilo. Pero todavía hace falta entender el guiño de lo monstruoso y su posibilidad poética.



⁸ Así, y pensando en las críticas de falta de precisión científica de las películas, hay que entender que estas ficciones, tanto las películas como la gravedad, no son más que referencias particulares. Entonces, ¿hay una caída (como llega a pensarlo Rancière sobre Rossellini) en el espacio? O todo es una flotación en que las fuerzas gravitatorias juegan debilísimos efectos de atracción y la improvisación de la acción, lo poético, es toda posibilidad. Lo que prepondera en el espacio es la irregularidad, carecer de piso, de ubicación, de dirección. Entonces, nuestra pregunta por la vida se ve enmarcada en la ficción que permite que el espacio se convierta en una posibilidad de existencia.

Referencias

Foucault, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

Rancière, Jacques, *La fabula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.

Verne, Jules, *De la terre à la lune: traject direct en 97 heures 20 minutes*, United States, Nabu Press, 2010.

List of spaceflight-related accidents and incidents, disponible en: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_spaceflight-related_accidents_and_incidents>

Gravity, dirigida por Alfonso Cuarón y producida por David Heyman, con Sandra Bullock y George Clooney, género: ciencia ficción, países: Estados Unidos y Reino Unido, idioma: inglés, año: 2013.

CULTURA E INMUNOLOGÍA:
**PENSAR EL ESPACIO VITAL
EN LA OBRA DE PETER SLOTERDIJK**

~§~ Iván Ulises Kentros Klyszcz ~§~

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

«... el espíritu mismo está en el espacio.»
Sloterdijk, *Esferas I*

Introducción

¿Qué es el espacio? ¿Qué papel tiene en la vida? ¿Es sólo un contenedor? ¿Está dada la intuición que vincula al espacio con el vacío? ¿Es pura negatividad que espera al sujeto/objeto para tener positividad alguna? ¿O es que ya posee algo? Para abordar estas preguntas dejaremos de lado las consideraciones de la ciencia física y nos comprometeremos con las perspectivas presentes en la intuición.

Rebatimos la idea del espacio como puro vacío sobre el cual se emplazan objetos, los cuales, en esa perspectiva, sí están constituidos como positividad efectiva. Nosotros abordaremos la idea de que de hecho, el espacio en su efectividad, sí es positivo. Con esto nos referimos a que en la efectividad de la vida humana el espacio cuenta con una corporeidad propia, aunque sutil. En la obra del filósofo alemán contemporáneo Peter Sloterdijk, el nombre que recibe ese cuerpo es el de “esfera”. A ésta la podemos comprender, *grosso modo*, como el espacio-hecho-habitable, concebible como adecuado para la vida humana. Las condiciones para que acontezca el espacio habitable rebasan al aspecto material y desbordan en lo que podemos llamar el imaginario, lo mental. Habitar un lugar, hacer esferas, es sinónimo de pensar, y del pensar que constituye su entorno.

En la exposición presente abordaremos esta operación a partir de dos ejes: la inmunología, como creación y realización de espacios vitales,

y, segundo, la manera en que ésta incluye o excluye. Nos hemos basado en la obra de Sloterdijk, particularmente en los tomos que constituyen su obra *Esferas*. Debemos advertir que no tratamos con definiciones en sentido estricto, y que más bien los términos presentes deben ser tratados como evocaciones,¹ parte de un procedimiento “que permite formular preguntas que pueden ser contestadas a través de formas discursivas poéticas, míticas y religiosas”;² ésta es una historia de la fluctuación en torno al espacio compartido,³ y esto se reflejará en el estilo de la presentación, como de la argumentación misma

El espacio protegido

¿Cómo se protege a un cuerpo? El sistema inmunológico es comprendido como las defensas propias contra intrusos del exterior. ¿Podemos ex-trapolar esta definición a otros aspectos de la vida humana, más allá del cuerpo mismo? Si concebimos al sistema inmunológico como una función de evitar que posibles invasores se apoderen de uno; una forma amplia de concebir al “sistema inmunológico” nos lleva a reflexionar sobre el espacio vital, el que debe ser protegido para asegurar la vida.

Pensar sobre la operación inmune de restringir el acceso a uno involucra una categoría fundamental: intimidad. Si algo pretende acercarse demasiado lo veremos primero como una violación a nuestra intimidad, como antesala a nuestro cuerpo, a nuestra vitalidad. Este término, un paria de la tradición filosófica de los tiempos de la frialdad, puede hacerse accesible al considerar la dimensión de la vida que refiere a la cercanía-distancia de otros. Es un dilema para el ser animado, ¿a quiénes, o a qué, se permitirá estar más cerca de uno? ¿Con base en qué se le dará ese privilegio? Estas reflexiones acontecen constantemente, aunque sea en el fondo del discurso consciente; simplemente no son vistas como objeto para una discusión. (Pudiéramos argumentar, a partir de un vocabulario ajeno a nuestro autor, que se tratan de reflexiones dadas en la ideología vigente). El sistema inmune opera con las respuestas a estas preguntas. La manera en que podremos entender estas preguntas es haciendo explícito a lo que refieren: el espacio.

Una pregunta fundamental del ser humano es ¿dónde estoy? ¿Dónde estoy cuando estoy? O, más al tanto de la discusión filosófica, ¿cuál es mi posición respecto al Ser, a lo absoluto, a lo verdadero? La fascinación por los mapas, los globos terráqueos, la astronomía y otras disciplinas afines refieren a estas preguntas. Pero también otras indagaciones nacen a partir del imperativo de hacer explícita la ubicación. La teología, por ejemplo, por toda su historia ha dado respuestas a la pregunta de la locación del Ser. La grave respuesta del Abraham bíblico, “heme aquí”, puede verse como una poderosa confesión: no estoy oculto, estoy en el Ser.

86 ¹ Peter Sloterdijk, *El sol y la muerte*, p. 137.

² *Ibid.*, p.157.

³ *Ibid.*, p. 138

Esta operación de hacer explícita la ubicación de uno, de hacerse visible, requiere no concebir a uno como un sujeto unitario, definido, aislado y bien contenido. Con esto nos referimos a la imposibilidad de una ubicabilidad autopoiética, que se da a sí misma: hacer el mapa del mundo para encontrarse a uno mismo implica hacer explícita la ubicación para otro lector. Ese otro se encuentra en los confines de la intimidad del sujeto. El foco de la confesión no es Abraham mismo, sino la dupla Abraham-Dios, establecida por el lenguaje y la Epifanía. Como se verá, esta relación es ejemplar y se encuentra reproducida en todo espacio de intimidad: uno sólo puede saber dónde está al confrontar con otros. Este otro, que funciona en parte como testigo, rebasa la premisa psicológica —y en parte la figura del Otro en la obra de Levinas— y desborda al campo de la reflexión teórico-espacial. Dónde está el hombre es una pregunta que remite a quién está en su proximidad, en su intimidad: “los hombres están, antes que nada, insertos en una esfera bipolar [descentrada], un espacio relacional íntimamente afinado que sólo puede existir en virtud de la vinculación y adhesión de lo que vive en común, un espacio de cercanía”⁴

Deseo resaltar dos elementos de esta consideración:

1) Hace que el espacio adquiera otra dimensión: no se trata del contenedor vinculado con el vacío y con una neutralidad plena ante lo que sucede en él. Cuando la vida interviene, el espacio se carga de positividad ontológica, en parte fundada por las posibles relaciones de intimidad-repulsión que acontecen en él. Por otro lado, dentro del espacio íntimo hay varios polos de distintas procedencias.⁵ Desarrollaré esto último en el párrafo siguiente.

2) El término esfera surge en este punto. La obra de Sloterdijk, particularmente la que lleva como título *Esferas*, trata al espacio de intimidad con el término esfera. Vale la pena hacer notar que nuestro autor procura no comprometerse con aseveraciones fundadas en torno a los conceptos de subjetividad o intersubjetividad. En cambio, mantiene su explicación del espacio en términos morfológicos, formales-ontológicos, como se verá, del mundo. Sobre el hombre, el término esfera rebasa la explicación sustancialista, individualista o la referencia sujeto-objeto “de viejo cuño europeo”: hace que el antes-llamado-sujeto sea considerado como una relación espacial multipolar, fincada en relaciones de intimidad.⁶ Por otro lado, también rompe con el hábito moderno, basado en una costumbre de la ciencia, de abstraer del entorno natural al objeto de análisis: la esfera nunca se da primero aislada y luego en relación con el entorno.⁷

La relación entre los polos internos, íntimos de la esfera, la antes mencionada diada de ubicación entre Dios y Abraham, acontece dentro del término solidaridad. (Cabe mencionar que la primera y arquetípica solidaridad, señala nuestro autor, es la que hay entre el feto y el útero. Este motivo

⁴Ibid., p. 144.

⁵Ibid., p. 145.

⁶Ibid., p. 146.

⁷Ibid., p. 150.

es explorado a profundidad en *Esferas* y constituye una vía para explicar el tema a la mano). Solidaridad remite a la capacidad de ser apelado por el mundo, y por sus elementos: el ser humano puede ser descrito “como es-taciones intermedias en redes comunicativas”. Dicho de otro modo, posee cierta oquedad que le permite resonar frente a las vibraciones del mundo. Esto rompe con la posibilidad de un individualismo radical,⁸ y da lugar para el surgir de grandes formatos existenciaros. Con esto nos referimos a transferencias u operaciones comunicativas de gran alcance, que logran ingresar en el espacio íntimo y determinar al hombre en relación a cómo concibe su ubicación. Por lo general, se involucra a un gran espacio su-rreal que va más allá de sólo las determinaciones dadas por la ubicación en referencia local: cuando el sermón del sacerdote ingresa en los confines de la esfera, cuando logra hablar al llamado “oído interior”, el escucha se puede ubicar en referencia a lo descrito en el sermón: ser parte del reino de los cielos, bajo la Providencia, ser un mortal pecador, etc. De mismo modo, puede justificar un vínculo solidario con otros buenos cristianos. Otro ejemplo puede ser el gran formato (que también, como se explicará más adelante, puede llamarse invernadero) del país, que nos determina por medio de la dimensión de ser-ciudadano; el gran formato de reino nos determina como súbditos, etc.⁹ Los grandes formatos también pueden operar como visiones imperativas pero utópicas: las consideraciones en la obra de Bacon (particularmente sobre la naturaleza y el ser humano) conciben a un *topos* inmunológicamente ideal para el ser humano, determinado por los ideales de la época temprano-moderna. La determinación dada por los grandes formatos, a su vez, referirá al espacio y a su capacidad de habitabilidad: puede llevar a unos a colonizar tierras hostiles (o incluso poblar otros mundos) o a soltar raíz en lugares más cómodos. (Bajo esta óptica, para el colonialismo el mapa es el imperativo de poblar el territorio.) A la vez, como anunciamos antes, estas determinaciones son las que establecen los parámetros por los cuales se hará posible o no la solidaridad entre esferas (entre personas). La oquedad de la esfera puede saturarse de un emisor y rechazar el ingreso de nuevos elementos. Así, surge la inmunología.

De este modo, podemos entender que proteger la animación propia del cuerpo requiere más que construir refugios o mantener “buena salud”. También se tienen que realizar o adoptar prácticas en torno a conjeturas sobre las condiciones en las que el cuerpo se desarrolla; con esto nos referimos a más que sólo un análisis del entorno, sino también a una aproximación a la construcción metafísica, o imbuida de técnica moderna, de cómo es y cómo funciona el mundo. Esto es, hacer esferas. El acondicionamiento del cuerpo y del entorno se realiza en torno a una imagen del mundo, lo que hemos llamado el “gran formato existenciaro”. Podemos adelantar que éste es, a su vez, definido por la historia (que, desde la obra

⁸ *Ibid.*, p. 152

⁹ *Ibid.*, p. 177.

de nuestro autor, la podemos comprender más bien como “la historia de relaciones de animación”).¹⁰

Hemos expuesto cómo llega a ser el espacio íntimo y el sistema inmunológico. A continuación, en el siguiente apartado, revisaremos la manera por la cual éste se abre al mundo y llega a una inmunología compartida y a una exclusión inmune.

Excluír/incluír

El sistema inmunológico es una función de hecho compartida. Como se pudo advertir en el apartado pasado, el gran formato es grande por establecer reglas inmunológicas, pero también por su alcance: mencionamos a países e imperios. A estos los podemos concebir como invernaderos. Del mismo modo que las plantas son cuidadas y ordenadas por un jardinero, las personas son atendidas y definidas por el gran formato a través de estrategias climáticas y prácticas higiénicas. En el apartado presente, abordaremos al invernadero, su forma de influir a la persona, y la manera en que la incluye o la excluye.

El exterior, ya sea meteorológico o de-lenguaje, siempre tiene una influencia en el interior, a modo de inspiración. Este dispone patrones de comportamiento y de despliegue, usualmente en un discurso imperativo del tipo metafísico o técnico-policiaco. La inspiración es la forma en que el espacio de uno mismo es poblado por la presencia de otro(s), y con ello, de sus disposiciones. Esto puede suceder por el estar-ante otro, o por otros medios más sutiles como la telecomunicación.

La cultura vigente, el invernadero, dispone las reglas en que el sistema inmunológico puede y debe desempeñarse.

La forma de estas reglas tiene como base tesis fundamentales acerca del mundo, más específicamente, acerca de la forma del mundo. En vista de la inmunología, “mundo” implica la creación de fronteras y confines, y a su vez refiere a todo aquello que está contenido por un contorno, o límite conocido. En esta óptica, las conjeturas parmenídeas sobre el Ser son el planteamiento de un mapa que delimita el invernadero del Ser.¹¹

Con esto, el sistema inmunológico involucra órdenes epistemo-lógicas; lo que hay en el espacio del mundo es lo que se puede pensar. Dicho de otro modo, pensar sobre el mundo y sobre uno mismo ya indi-ca la preocupación inmunológica. Aquí podemos trazar un paralelo con el concepto de paradigma de Kuhn, aunque sea sólo para esta consideración epistemológica: el paradigma de la ciencia determina el campo on-tológico-epistemológico del mismo modo que el invernadero determi-na lo mismo y además las fronteras de lo habitable. Como mencionamos

¹⁰ Id, *Esfemas* 1, p. 58.

¹¹ Id, p. 176 *infra*.

antes, la inmunología nos llevará a una metafísica de las fronteras y los muros, y de las envolturas del mundo. Para el habitante de intramuros, de bóvedas celestes o de protecciones técnico-climáticas, las paredes en torno a su mundo son más que sólo estructuras, son aquello que define la endosfera de la exosfera, lo habitable de lo inhabitable: “Hay un animismo primario de las paredes y una división espacial originaria al servicio de la animación del espacio interior”.¹²

La inmunología emerge, como explicamos anteriormente, a partir de la solidaridad producida por los grandes formatos. Para compartir el espacio vital debe darse prioridad a aquellos con quienes podamos ser solidarios, que no sean irritantes, aquellos que hagan resonar a nuestra oquedad de una manera familiar, que ya esté presente en nosotros. Quienes no logren esto, encontrarán paredes, ya sea de tipo físico, simbólico o meramente mental. (Nota para el cosmopolitismo: todos los que deseen llamarse cosmopolitas tendrán que tener dentro de sí un polo que *de facto* esté compartido con todo el mundo; esto no es lo mismo que el valor pretendidamente universal de la tolerancia. En el mundo globalizado emerge el imperativo de compartir; la filosofía en la globalización puede reflejar ese imperativo a modo de pensar sobre qué es compartir y sobre qué es lo común). Quienes sí logren solidarizarse, los reconoceremos como habitantes del mismo invernadero. Para un proyecto de invernadero este reconocimiento es vital, pues permitirá la concentración de energía en torno al proyecto de cobijo: el país, el imperio...¹³ Por ejemplo, es por esta causa que para cualquier proyecto de nación es vital la creación de un programa de educación que involucre describir la historia de la nación misma, pues ésta describirá el origen de las características morfológicas y las aplicaciones prácticas del invernadero mismo. Del mismo modo, servirá para producir las fronteras que llevarán a una exclusión de todo aquel que no comparte ubicación en el invernadero; siguiendo el ejemplo, esto es, excluirlo de la historia común (frases del estilo “por nuestra historia somos diferentes a...” vienen a mente).

Para concluir, daremos el ejemplo de la más grave ruptura inmunológica reciente: el paso de la Edad Media a la Modernidad. En esta exposición se realizarán numerosas simplificaciones realizadas a favor del elemento didáctico del ejemplo.

Transiciones

Durante la Edad Media, en la Europa cristiana el mundo estaba rodeado de las esferas celestes. Un modelo heredado de la cosmología aristotélica, imbuido de elementos cristológicos y pseudo-griegos. En él, uno pudo haberse sentido parte de la Providencia, en un mundo-concasca-

¹² *Ibid.*, p. 197 *infra*.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

rón, en el cuál todos podían ver su entorno como una entidad estática (aunque a veces corrompida), de abundante certeza metafísica, e incluso arropada por los varios “cálidos abrigos celestes”¹⁴. El mundo era con-cebido, a pesar de todos sus percances, como habitable, propio para los seres humanos.¹⁵

¿Qué fue la llegada de la modernidad para este mundo medieval? Desde la perspectiva esferológica, fue la explosión de un sistema inmunológico, de un invernadero. La cosmovisión medieval ofreció una manera sistemática de concebir al mundo como contenedor propio para los seres humanos; éstos poseían un lugar definido y el mundo poseía límites claros entre el Ser y el no-Ser, de aquello que es objeto de conocimiento, y de aquello sobre lo cual hay que callar. Estos límites resultaron en una serie de prácticas que hoy llamaríamos rutinas de higiene: expiar el pecado, mantener el cuerpo, y la conciencia libre de toda influencia que no esté certificada por la Gracia, etc. También dispuso patrones de solidaridad: categorías como herejes, etc. El giro copernicano implicó el gradual colapso de esa cosmovisión, el sustento ontológico para concebir el lugar del humano en el cosmos, y, a su vez, la justificación de la inmunología metafísica medieval.¹⁶

La modernidad traería consigo una nueva manera de configurar esferas; esto es, de hacer posible concebir a un espacio como habitable. Dicho de algún otro modo, trajo consigo un nuevo sistema inmunológico, un nuevo invernadero. En la modernidad, para saber dónde está uno ya no se voltea al cielo, al “viejo cosmos mismo, acogedor e inmunizante”,¹⁷ sino a las técnicas, en escala pequeña y grande, que están involucradas en el entorno propio. Esto es, los climas y políticas térmicas de origen plenamente artificial. Bajo esta óptica, podemos juz-gar que un país “desarrollado” es aquel que ha optimizado su inmunología en clave moderna, ahora como sistema legal, técnico y de bienestar. Esto involucra tanto un aspecto práctico-técnico como político y de visión del mundo (digamos, ideológico). Civilización, en clave moderna, significa construir una envoltura artificial para la vida. A esto último lo pudiéramos llamar el imperativo civilizatorio: ante la muerte de Dios, los que se salvarán serán aquellos que fueron capaces de abordar el tren llamado “Progreso”.¹⁸

Apéndice: la nave

Deseo dedicar esta sección del texto presente a una breve exposición de lo que podemos llamar el concepto de nave, delineado a partir de la obra de nuestro autor

¹⁴ *Id*, *Esfemas* 1, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁶ *Id*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 33, 34, 35.

La nave (el vehículo, el automóvil, el tren, el barco, la estación espacial, ...) tiene como función ser un túnel por el cual es posible transitar el espacio inhóspito, fuera de los confines protegidos del invernadero. Como tal es un no-lugar.¹⁹ Pero, a su vez, es un lugar donde la persona puede considerarse al menos parcialmente fuera del Ser presente en el invernadero de su procedencia. Estar, ser ubicado, es estar en un espacio donde leyes y reglas son ejercidas. Pero en la nave es posible considerarse en un espacio fuera-del-espacio-real y por ello suele ser una locación donde cierto grado de desinhibición puede acontecer. En un viaje organizado, los capitanes son los que ejercen algún símil de la ley, son una autoridad de plena potencia. Por eso, para ser conferidos tal cargo, tal responsabilidad, deben ser sumamente leales a las reglas de su invernadero (de su país, ejército,...).

Podemos dar dos ejemplos de ello. Primero, uno radical: el explorador de la Modernidad temprana que decide emprender una nueva soberanía en su barco (su espacio encapsulado) y con ello romper lazos con la soberanía (el invernadero de procedencia) de la cual partió. Así, los actos más crueles pueden ser reanimados como permitidos en el nuevo espacio de soberanía del amotinado.

Un segundo ejemplo, menos radical, es el conductor de automóvil. En camino a trabajar, a casa o a cualquier otro lugar, se encuentra suspendido entre locaciones, en un espacio donde el interior está liberado de la presencia del otro, y, a pesar del surgir de un nuevo paquete de reglas en forma de protocolos de tránsito, liberado de ciertas reglas del invernadero. Por eso, no es inusual que, en este breve momento de libertad, los conductores canten al par de la radio.



Referencias

- Augé, Marc, *Los no lugares*, trad. Margarita Mizraji, Gedisa editorial, Barcelona, 1992.
Sloterdijk, Peter, *Esferas 1*, segunda edición, trad. Isidoro Reguera, Siruela ediciones, Madrid, 2003.
_____, *Esferas 2*, trad. Isidoro Reguera, Siruela ediciones, Madrid, 2004.
_____, *Esferas 3*, trad. Isidoro Reguera, Siruela ediciones, Madrid, 2006.
_____, *El sol y la muerte*, trad. Germán Cano, Siruela ediciones, Madrid, 2004.

¹⁹ Ver Augé Marc, *Los no lugares*.

ESPACIO SALVÍFICO
Y CIUDAD PEREGRINA
EN AGUSTÍN DE HIPONA

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

~§~ Alonzo Loza Baltazar ~§~

«Yo nunca estoy solamente aquí como este cuerpo encapsulado, sino que estoy allí, es decir, aguantando ya el espacio, y sólo así puedo atravesarlo»

Heidegger, Construir, habitar, pensar

La pregunta es tajante: ¿cuál es la noción de espacio en Agustín de Hipona para que pueda ‘tener lugar’ la salvación en la ciudad peregrina?

Para intentar esbozar una respuesta haremos un recorrido por las nociones de espacio y lugar a lo largo de la *Ciudad de Dios*, abordaremos el problema del lugar del culto y el lugar del enterramiento de los muertos (importantes según nuestro abordaje) y seguiremos hacia la consideración de la asociación de la caridad con el espacio. Después veremos cómo todo el esquema se complejiza con la consideración del espacio transmundano, el habitar y el peregrinaje de la ciudad celeste. Ulteriormente intentaremos una vía de solución echando mano de dos textos heideggerianos claves sobre la noción del habitar. Finalmente, aventuraremos una conclusión que hermana a Agustín y a Heidegger.

I. Algunas de las diversas nociones de espacio en la Ciudad de Dios

I.1. Contra los paganos

I.1.1. Contra la infinitud del espacio

Como es sabido, la *Ciudad de Dios* es un texto contra los paganos, específicamente, contra los paganos que culpan a la propagación del cristianismo de la caída del Imperio. Por lo mismo, junto con una pléyade de otros conceptos asociados, la noción de espacio que en ella se delinea tendrá corolarios en contraposición a las nociones de espacio paganas. En el libro XI y XII se habla en contra de la idea de la infinitud del espacio. Esta idea contrasta con la idea de la creación divina del mundo. Agustín reconoce que no son ideas contradictorias. Sin embargo, considera que no resuelve ningún problema la hipótesis de un espacio infinito de manera negativa (pura extensión abstracta) y termina por asumir la radical vinculación del espacio con el mundo. El mundo es creado, finito y contiene el espacio y el tiempo, “debe confesarse que no hay tiempo ni espacio fuera del mundo.” (CD, XI, 5)¹ Lo que hay es este mundo, este espacio, no hay un espacio abstracto infinito. Agustín insiste en la finitud del espacio por su vinculación intrínseca con el mundo fáctico (facticio: hecho: creado). El problema del espacio finito es una forma más de referir al misterio de la gracia por medio de la cual Dios eterno crea el mundo, el espacio y el tiempo finitos. (CD, XII, 14) Como podemos ver, la idea del espacio que tiene Agustín es la del lugar, la del sitio determinado, el mundo es un sitio determinado creado como lugar de la historia de la salvación. Sin embargo, no es un sitio determinado sobre un espacio indeterminado sino que no hay otro sitio. El mundo es determinado y finito, pero también es todo lo que hay.

I.1.2. Contra la jerarquización de los lugares naturales

Otra idea pagana a la que se opone Agustín es la de la jerarquización de los lugares de Apuleyo, según la cuál los demonios son necesarios como mediadores entre el lugar de la divinidad y el de los hombres. La discusión se da en el contexto de su refutación de la religión pagana y de la justificación de lo que en términos judeocristianos sería idolatría. Lo importante a destacar es que Apuleyo quiere justificar el culto a los demonios a través de un espacio jerarquizado según la naturaleza de sus habitantes. Eso va completamente en contra del ideal cristiano pues incluye dentro del espacio a Dios, limitándolo a una parte del mismo, aunque la más excelente; pero Dios, para el cristiano Agustín, es omnipresente, está en todos lados y en ninguno, pues él creó el espacio-mundo. Por lo mismo, los demonios mediadores no son necesarios para franquear la

¹ Los textos de Agustín se citarán según la paginación canónica iniciando con las iniciales del título latino, seguido del número en romanos del libro y el número del capítulo y/o párrafo en arábigos.

distancia entre Dios y los hombres, pues no hay labor finita, por excelente que fuera (como la de los demonios) que pudiera franquear la infinita distancia entre el mundo y Dios. Sólo la gracia divina puede franquear esa distancia que en sentido estricto no es distancia, pues no es entre un punto al otro de un espacio común sino entre el espacio-mundo y su creador. Así, con respecto a los demonios,

«[...] no es la distancia del lugar la que nos separa de ellos, sino el merecimiento de la vida, fundado en la desemejanza de la voluntad y en la mísera fragilidad de nuestra naturaleza. Si no estamos unidos a ellos, no es por habitar en la tierra en nuestra condición carnal, sino por gustar de la inmundicia terrena del corazón. En recobrando la salud, de forma que seamos como ellos, si creemos también, con su favor, que nos hace felices Aquel que los hizo también a ellos. (CD, VIII, 25)»

No hay un ‘lugar natural’ para la divinidad (no es una creatura del mundo-espacio), ni para los demonios ni los hombres. La cercanía y la distancia se juegan en términos de la afinidad del espíritu y la voluntad, y no de la excelencia objetiva de la naturaleza o del merecimiento de un lugar determinado.

I.2. El ‘estilo nuevo’ y la incertidumbre del lugar de Cristo

Por otro lado, Agustín empieza la *Ciudad de Dios* con un excelente golpe retórico en el que la noción de espacio es muy relevante. Me refiero a la narración en la que introduce la idea del ‘estilo nuevo’ de los bárbaros para hacer la guerra. Ese estilo está delimitado por el espacio de las basílicas, espacio que fue respetado por los invasores, en contra de todas las prácticas antiguas de saqueo y masacre tanto de griegos como de romanos. Los bárbaros mostraron mayor misericordia que la exigida por todas las normas de guerra antiguas (CD, I, 1) y sólo por respeto a Cristo. Las basílicas se reconocen como los lugares de Cristo, y en esos lugares se practica algo que excede al paganismo. Hay un nuevo estilo con el que se relacionan los hombres; nos dice Agustín:

«Por consiguiente, todo lo que tuvo lugar en el último saco de Roma—ruina, sangre, robo, fuego y aflicción—es obra del estilo bélico. Empero, lo que se realizó con un estilo nuevo, como elegir y determinar las espaciosísimas basílicas que había de llenar el público agraciado con el perdón, donde no se matase a nadie ni a nadie se robase, adonde eran conducidos muchos por los piadosos enemigos para librarse y de donde no era sacado ninguno para verse en manos de los enemigos crueles, esto debe ser atribuido al nombre de Cristo y a los tiempos cristianos. (CD, I, 7)»

El pasaje es claro. Lo determinante es el ‘estilo nuevo’ y no el espacio objetivo de las basílicas. Es por el estilo nuevo que se escogieron las basílicas. Las basílicas por sí mismas no tienen nada especial que permita delimitarlas como ‘espacios del estilo nuevo’. Poco más adelante, Agustín es muy claro al hablar del cautiverio de los mártires. Donde sea que se encontrasen encarcelados, no estuvieron nunca lejos de Dios. (CD, I, 14) Por lo tanto, para Agustín, no hay espacios sagrados, no hay jerarquización ni distinción entre los lugares.

II. El lugar del culto y las Memorias de los santos mártires

Con todo hay dos lugares que desde siempre han sido considerados lugares sagrados, o, al menos, separados.² El lugar del enterramiento de los muertos, aún más, las criptas de los hombres ilustres; en el caso del cristianismo de la época de Agustín: las memorias de los mártires. Así-mismo, el lugar del culto.

Sobre el lugar del culto, Agustín no determina nada claro. Se puede inferir que para él el lugar del culto es el lugar en que acontece el verdadero sacrificio de la Iglesia. Ese sacrificio es la liturgia, que a su vez es símbolo del reconocimiento de la gracia y de la efectiva realización de la misma como caridad. La caridad es el estilo nuevo de relaciones humanas que inaugura el cristianismo. Sobre ello abundaremos más adelante.

Sobre el sitio de los muertos, Agustín escribió un libro consolatorio llamado *La piedad por los difuntos*, texto posterior a la *Ciudad de Dios*. En él, consolando a un amigo, habla de la recta forma de considerar los asuntos con los difuntos. La idea central ya la había dado en el primer libro de la *Ciudad de Dios*. Ahí nos dice:

«[...] no son cosas éstas que nos sirvan para nuestro adorno y abrigo exterior, sino que atañen a la naturaleza misma del hombre. [...] Con todo, estas actividades no enseñan que en los cadáveres resida algún sentido, sino que nos dan a entender que los cadáveres están también bajo la providencia de Dios, a quien complacen tales oficios de piedad para fundamentar la fe en la resurrección. (CD, I, 13, 1)»

No es gratuito que el lugar del enterramiento de los muertos sea un lugar especial. La muerte es un tránsito entre este mundo y ‘el otro’. En el caso cristiano, es el tránsito entre éste mundo y el lugar oculto de la espera por el juicio final. La muerte es la vía necesaria hacia la vida transmundana, objeto de la esperanza cristiana, y “no se debe tener por mala la muerte sino lo que sigue a la muerte. Así que no deben curar mucho los

² La palabra griega para sagrado, *agios*, tiene el doble significado de ‘santo’ y ‘execrable’. Lo sagrado implica la distinción y no uno de los términos. Como veremos en la noción de espacio que creemos encontrar en Agustín, el espacio todo es sagrado—y no sólo unos privilegiados sitios—, es decir, lleva dentro de sí mismo una distinción radical que permanece oculta.

que necesariamente han de morir de qué accidente morirán, sino del lugar a donde los empujará la muerte.” (CD, I, 11) Sin embargo, Agustín, sin dejar de reconocer la enorme relevancia de la muerte, de los espacios de los muertos, y de las prácticas de cuidado (la piedad) de los vivos con los restos de los muertos, pone en claro que dicha relevancia nada tiene que ver con lo exterior del lugar, de los restos y de las prácticas, sino con lo que se opera en el espacio interior de los vivos. *La piedad por los difuntos* sólo ayuda a los vivos, “todas esas cosas, cuidar del entierro, la condición de la sepultura, la pompa de las exequias, más son consuelo de vivos que sufragio de muertos” (PD, I, 12, 1). Los cuidados a favor de los muertos en nada contribuyen a su salvación sino a la de los vivos. Los muertos, a menos que sea por milagro divino, no tienen contacto con los vivos. No se abre el espacio terreno al ultraterreno. El espacio designado para los muertos no es una vía fuera del mundo. Cuidar (*curare*, obrar piadosamente) de los restos de los muertos en que se simboliza su ausencia es un modo de incentivar la fe. La profundidad de las sepulturas y la oscuridad de las criptas no son vías fuera de la superficie homogénea de la tierra en la que todas las creaturas habitan mezcladas. El contacto con los muertos no soluciona el drama humano. Sin embargo, sí aviva la fe, contribuye a la ‘solución’ sólo en tanto que opera algo en el espacio interior: aviva la conciencia de la finitud y, por lo tanto, la conciencia de la dependencia de Dios, es decir, la conciencia de la necesidad de la gracia y la potencia de la predestinación.

III. El lugar de la caridad

La piedad por los difuntos es otro modo de la caridad, es decir, del estilo nuevo del cristianismo. La piedra clave que une el lugar del culto, las basílicas y las criptas, es la caridad como modo de relacionarse los individuos con los otros. La caridad es, por decirlo de alguna manera —aunque la liga causal más bien sea de identidad— resultado del reconocimiento de la necesidad de la gracia divina, es decir, del radical reconocimiento o toma de conciencia de la propia finitud y de la finitud de los otros. Todos somos mortales, por eso podemos optar por no matarnos los unos a los otros, pues no merecen la vida más unos que otros, ni siquiera por derecho de guerra. La vida no depende de nosotros. El lugar en que acontece este nuevo estilo es el espacio interior. En sentido estricto es imposible saber si ha tenido lugar o no tal estilo, si es él la causa de, por ejemplo, las pompas fúnebres o el indulto en la guerra. Siempre puede obedecer a meras razones exteriores.

El espacio interior no es un espacio diferente del espacio mundano. En sentido estricto es el espacio mundano *tout à court*, pues lo definitorio del mismo es la posibilidad de la coexistencia de dos contradictorios en un solo lugar. El mundo es finito, facticio, creado, todo igual e indiferente entre sí frente al Creador. Sin embargo, hay una distinción

radical que es el fundamento de toda la *Ciudad de Dios* y es la que la intitula, a saber, la distinción entre la Ciudad de Dios y la Ciudad del Hombre. La distinción es rasgo de todo el mundo creado y es por dos formas del amor. Nos dice Agustín: “Existe un amor con el que se ama lo que no debe amarse, y este amor lo odia en sí mismo el que ama con que se ama lo que debe amarse. Los dos pueden coexistir en un mismo sujeto.” (CD, XI, 28) Se podría decir, sin miedo a exagerar, que éste es el núcleo de la filosofía agustiniana, pues toda está atravesada por esa dualidad del amor en el interior ya sea del sujeto, de la comunidad o de la creación entera. Todo su esfuerzo se dirige a disminuir el mal amor. En el caso de la distinción entre las dos ciudades, se hace explícito que las dos habitan mezcladas y sin posibilidad de distinción en el mundo. Este mundo, este espacio y este tiempo se caracterizan por tener una distinción radical oculta en la cual los contrarios están mezclados. Sólo en el momento del Juicio, en el fin de los tiempos, se develarán los elegidos, y por lo tanto, se separarán de los pecadores.

Pero, y el amor, ¿qué tiene que ver con el espacio? Según la forma en que hemos delineando la noción de espacio en Agustín como lugar determinado y la del lugar de Cristo como determinado por un nuevo estilo de relación entre los hombres, podemos decir que el amor determina el lugar. Ahí donde acontece el amor ordenado, la caridad, el nuevo estilo de relación entre los hombres inaugurado por los cristianos, ahí ‘tiene lugar’ la salvación. Ése es el espacio de la salvación.

No obstante, y ésta es una pregunta que sólo hasta ahora podemos formularnos, ¿qué significa que el amor bien ordenado tenga lugar? Se puede entender más el problema si se formula la pregunta de la siguiente manera: ¿qué significa que haya un ‘espacio’ salvífico si la salvación es la vida transmudana, es decir, ‘trans-espacial’? Y sin embargo, la gracia y la salvación, acontecen, y todo acontecimiento sucede en un espacio y un lugar determinados.

IV. Espacio de la salvación y espacio salvífico

Nos vuelven a surgir cual legión los problemas. Si la gracia es un acontecer, ¿qué tipo de acontecer es aquél en el que se funda una ciudad peregrina como es la Ciudad de Dios? Más aún, ¿cómo es que sólo después del fin de los tiempos encontrará su residencia la Ciudad de Dios? Sólo cuando deje de haber espacio y tiempo llegará el lugar de la Ciudad de Dios que, mientras duren el tiempo y el espacio, permanecerá peregrina, mezclada en el mundo con la Ciudad del Hombre. Y sin embargo, la elección de los justos ciudadanos, es decir, los legales residentes de la Ciudad de Dios, es eterna. Ya aquí, en este mundo, los santos son residentes de la Ciudad de Dios. ¿Cómo se puede habitar un espacio transmudano siendo peregrino en el mundo? Agustín extrapola con la respuesta la paradoja de la pregunta: sólo asumiendo a cabalidad el peregrinaje de

la existencia mundana es que se podrá habitar eternamente la ciudad celestial.

Parecería entonces que por un lado, está el espacio salvífico, es decir, el espacio que salva, allí donde está la condición de posibilidad del acontecer de la salvación y por el otro el espacio de la salvación acontecida. Sin embargo, el mundo es el lugar de la ya acontecida encarnación. Dios mismo se hizo hombre y caminó aquí en el mundo. Aconteció Cristo y con él la salvación. Entonces, otra vez, tenemos un solo espacio en que cohabitan el pecador y el salvo mezclados, y sin posibilidad de reconocerse ni a sí mismos como tal uno u otro.

Para Agustín, como vimos, es de radical importancia lo oculto de la elección eterna mientras dura el tiempo del mundo. Sin embargo, lo que ‘muestra’ como necesariamente oculta tal elección es la certeza de fe de que en el fin de los tiempos se dará el juicio final y se desocultará la elección divina (tanto la razón y las vías de la realización de su elección como los elegidos individuales). En ese punto, lo que acontecerá cambiará de manera radical la esencia del espacio. A partir de entonces ya no podrán cohabitar dos (contrarios) en un solo lugar; ahora habitarán separados eternamente. La historia de aquí, de este espacio y este mundo, se narra con miras a ese momento, y el mandato para este mundo es aprender a habitar ese trasmundo (que no es sino sólo este mundo transfigurado en lo más esencial) en que ya no habrá más cohabitación con los condenados: “Se les manda, además, que por esta tolerancia conquisten un lugar muy glorioso en aquella santa y muy augusta corte de los ángeles, en aquella república celestial, donde la ley es la voluntad de Dios.” (CD, II, 19) La tolerancia que se mienta es la del habitar mezclado en este mundo. La única forma de hacerse capaz de habitar el lugar transmundo de la certeza de la salvación es tolerar y aguantar la tribulación de la existencia en este lugar de incertidumbre sobre el acontecer de la salvación y de la elección: peregrinar atribulado por el mundo. Para poder residir en el paraíso hay que poder soportar la verdad de que no tenemos ningún lugar de residencia, toda residencia nos será dada gratuitamente.

Por lo pronto, tenemos la tensión entre dos formas de concebir el espacio separadas por el tiempo. Sobre el espacio ha de transcurrir el tiempo y acontecerá eventualmente la transfiguración del mismo espacio que dará fin al tiempo. La tensión se da en el modo del habitar. Se habitará eternamente en el espacio transfigurado si se asume la imposibilidad de habitar el espacio pre-transfigurado.

¿Qué es, entonces, habitar de modo que sólo se puede habitar o residir si primero se asume la imposibilidad de lo mismo aquí en el mundo?

V. La penuria del habitar. Heidegger

Para entender lo anterior podemos hacer referencia al texto de Heidegger "Construir, habitar, pensar". Con ello intentaremos dar una vía de comprensión al propio texto de Heidegger. Al final de éste, en los últimos párrafos, una vez que se ha llegado a la conclusión de que el habitar es la esencia del construir y del pensar así como la forma de ser de los mortales, Heidegger se pregunta por la vigencia del tema. Refiere vagamente después a lo que en ese tiempo era apremiante en la Alemania de la postguerra, a saber, la falta de viviendas. Inmediatamente responde que la vigencia no es lo apremiante de ese momento con respecto a la vivienda, sino una urgencia más profunda. La cuestión del habitar es vigente porque es urgente, y lo es siempre. La forma en que se llega al verdadero habitar es primeramente por la llamada de la penuria/necesidad/urgencia del habitar mismo, de la falta de un lugar que habitar y la falta de un modo de habitar.

En un primer momento parece que el tema de la necesidad surge de la nada en el texto. Sin embargo, si recurrimos a un texto previo de Heidegger, "La determinación del nihilismo según la historia del ser", incluido en el segundo volumen de su libro sobre Nietzsche, podemos entender a qué se refiere con ese término. Allí, la necesidad es lo que experimenta el hombre por el rehusarse del ser. El modo en que el ser llama al hombre es su rehusó, su dejar fuera de sí al hombre, lo cual el hombre experimenta como necesidad. Nos dice Heidegger:

« El permanecer fuera del desocultamiento del ser en cuanto tal deja que todo lo salutífero [das Heilsame] se desvanezca en el ente. Este desvanecerse de lo salutífero lleva consigo y cierra la dimensión abierta de lo sagrado [das Heilige]. El cierre de lo sagrado ensombrece todo lucir de lo divino. Este ensombrecer solidifica y oculta la falta de Dios. La oscura falta hace que todo el ente esté en el desamparo [im Unheimischen], al mismo tiempo que, en cuanto es lo objetivo de una objetivación sin límites, parece tener una posesión segura y ser siempre familiar. El desamparo del ente en cuanto tal saca a la luz la apatridad [Heimatlosigkeit] del hombre histórico en medio del ente en su totalidad. El dónde de un habitar en medio del ente en cuanto tal parece aniquilado, porque el ser mismo, en cuanto aquello que esencia en todo alberque, rehúsa. »³

Aquí nuestro autor se refiere específicamente al modo en que se presenta la necesidad en el culmen de la metafísica, caracterizada por la falta de necesidad debido a la conquista de la tierra por el hombre. El hombre empoderado del ente, y como consecuencia de la disolución de lo que salva (lo salutífero), siente la falta de necesidad y el único modo en que

³ Martin Heidegger, "La determinación del nihilismo según la historia del ser (1944-46)", en *Nietzsche*, t. II, p. 320

se puede trascender el nihilismo metafísico es darse cuenta de que el modo en que es más profunda la necesidad es en la falta de necesidad, pues ésta se oculta. Volviendo al artículo sobre el habitar, la única forma de llevar a su esencia el habitar es reconociendo la necesidad detrás de la falta de necesidad del hombre. Heidegger advierte que incluso después de superada la carencia de viviendas, el problema urgente del habitar no estará resuelto y más bien se hará más grave. La necesidad se ocultará tras la falta de necesidad.

«¿Qué pasaría si la falta de suelo natal del hombre consistiera en que el hombre no considera aún la propia penuria [Not] del morar como la penuria? Sin embargo, así que el hombre considera la falta de suelo natal, ya no hay más miseria. Aquella es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que llama a los mortales al habitar. Pero ¿de qué otro modo pueden los mortales corresponder esta exhortación si no es intentando por su parte, desde ellos mismos, llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar.»⁴

Asumir la falta de suelo natal nos lleva a la necesidad de construir lugares para habitar. Esos lugares, para que sean lugares propiamente tales, es decir, lugares del habitar (habitables), deben dar cabida a la Cuaternidad y al hombre. El hombre se lleva a su esencia en el habitar, abriéndole un espacio, a la esencia unitaria de la Cuaternidad. La Cuaternidad está constituida por mortales, divinos, cielo y tierra, y en el habitar de los mortales encuentra su esencia plena: los mortales habitan, cuidan y salvan la tierra, reciben el cielo como tal cielo y esperan a los divinos.

El modo del esperar de los mortales a los divinos es particular:

«Esperando les sostienen lo inesperado yendo al encuentro de ellos; esperan las señas de su advenimiento y no desconocen los signos de su ausencia. No se hacen sus dioses ni practican culto a ídolos. En la desgracia esperan aún la salvación que se les ha quitado.»⁵

Lo que nos interesa rescatar de la maraña de terminología es la íntima vinculación entre el reconocimiento de la finitud, la espera de los divinos y el habitar. Asociándolo con lo anterior, se puede decir que la necesidad reconocida como tal es el reconocimiento radical de la propia finitud y la de todos los otros hombres. El hombre no tiene un lugar natal porque es finito. Su existencia es gratuita así como la vinculación con el mundo en el que está arrojado (gratuito y finito él también). No se puede sobreseer el problema de la penuria del habitar con la conquista de la tierra. No se puede, por medio de un esfuerzo, decisión o férrea voluntad, hacer de la tierra conquistada un lugar del habitar. La única manera de dar lugar al

⁴ Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, p. 142.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

habitar es reconocerse incapaces de hacerlo y esperar lo inesperado, lo salúfero disuelto, lo que salva: esperar en la desgracia del mundo que acontezca la inesperada salvación.

Lo más importante es que en el esperar se da ya el habitar; sólo se espera a los divinos realmente si se habita. Habitar es esperar la salvación, cuidando la tierra, recibiendo al cielo. Se habita 'cabe' las cosas, dice Heidegger, en el mundo, podría añadirse.

VI. Conclusión. La salvación es la tribulación en el mundo

if you love God you are in heaven even though you are still on earth

(citado en Arendt, Love and Saint Augustine)

El epígrafe tomado de las *Enarraciones sobre los salmos de Agustín* resume nuestra conclusión. Antes de recurrir a Heidegger teníamos la imagen de un espacio zanjado por el transcurrir del tiempo en que se daría el acontecer de la transfiguración del espacio por la cual ya no podrían cohabitar dos en un solo espacio. La distancia mediada por el acontecimiento era entre el espacio del tiempo y el espacio de la eternidad: el espacio de la distinción oculta y la habitación mezclada, frente al espacio de la revelación de la distinción y la habitación eterna separada. Con Heidegger podemos ver que el espacio es el mismo. ¿Podemos pensar lo mismo en Agustín?

La respuesta, como adelantamos, es afirmativa. Nuestra propuesta es que en Agustín la característica intrínseca del espacio, según la cual dos cohabitan en un mismo espacio, implica la tensión entre la eternidad y el tiempo. Los santos, habitantes eternos de la ciudad celestial, peregrinan por el mundo mezclados con los pecadores. Sin embargo es equívoca la imagen si se piensa como colectividades compuestas por individuos esencialmente diferenciados (santos/pecadores). Si se simplifica en la unidad del individuo, se puede ver la complejidad: el santo reside eternamente en la ciudad celestial mientras peregrina en el mundo. Si se prefiere, se podría decir que uno de los términos es todo y parte, a saber, el polo del pecado. El pecador (y su mundo) contiene en sí al santo y al pecador mismo. La existencia inauténtica del pecador es condición de posibilidad de la existencia auténtica del santo y de la perdición del mismo pecador. Dado que es sobre la base de la existencia mundanal de pecado que se da la vida de la salvación, nunca puede ésta estar plenamente acontecida pues de esa forma el tiempo llega a su fin y así también la tensión entre la eternidad y el tiempo que le da a ambos su sentido. La eternidad no puede acontecer si no es en tensión con el tiempo. El modo en que acontece la eternidad es por medio de la esperanza. Se espera lo inesperado, lo que es imposible que acontezca en el tiempo, a saber, la vida eterna. Sin embargo, en cierto sentido, la esperanza es ya la pose-

sión de la vida eterna; la tribulación no es la angustia por no tener aún lo que deseamos, sino reconocer que los que poseerán —y que en cierta forma poseen ya, o los posee a ellos— en la esperanza la felicidad, es sólo por gracia, no por mérito, por lo que si dejamos de reconocerlo como tal lo perderemos. La vida eterna es el reconocimiento de la finitud y la necesidad de la gracia, la contemplación agradecida de Dios. Al respecto nos dice Pablo:

« nos gloriamos hasta en las tribulaciones, sabiendo que la tribulación engendra la paciencia; la paciencia, virtud probada; la virtud probada, esperanza, y la esperanza no falla, porque el amor de Dios ha sido derramando en nuestros corazones por el Espíritu Santo que nos ha sido dado. (Rom 5, 5) »

Las tribulaciones de este mundo dan lugar a la esperanza y la vida en esperanza es posible sólo para aquellos que viven ya según la caridad. La caridad tiene lugar en aquellos que más radicalmente están siendo atribulados por el mundo. El espacio salvífico es el mundo con sus más radicales penurias y tribulaciones.



Referencias

Agustín [CD] *La ciudad de Dios*, Obras de San Agustín, t. 16 y 17, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.

_____[PD] *La piedad con los difuntos*, en Obras de San Agustín, t. 40, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

Arendt, Hannah, *Love and Saint Augustine*, ed. Joanna Vecchiarelli Scott and Judith Chelius Stark, The Chicago University Press, Chicago-London, 1996.

Heidegger, Martin, “La determinación del nihilismo según la historia del ser (1944-46)”, *Nietzsche*, t. II, Barcelona, Destino, 2000, pp. 271- 323.

_____, Martin, “Construir, habitar, pensar”, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 127- 142.

EL GUIÑO DE LA SOMBRA EN TANIZAKI, SŌSEKI Y KUROSAWA: ENSAYO DE ARQUITECTURA, CINE Y LITERATURA

~§~ Rebeca Maldonado Rodriguera ~§~

« Y la vieja alianza entre luz y verdad —el pacto fotológico de la racionalidad occidental— está rota desde que podemos equiparar lo que da luz con lo que da muerte. [...] las fotocráticas tecnologías extraen la consecuencia del proceso fotológico al transformar directamente la materia en <<luz>>...más potente que mil soles. Pero ¿qué se puede reconocer en esta luz? Sería la luz de una explosión nuclear una luz bajo la que el mundo aprenda algo acerca de su situación? ¿O será esta luz en sí el acto último, el de la desaparición de las cosas en una tormenta de luz? En lugar de arrojar luz sobre las cosas, esta luz destructora borra las cosas de la faz de la tierra, junto con los que pretendían iluminarla. »

P. Sloterdijk, *Eurotaoísmo*.¹

Después del fin de la Era Tokugawa o Shogunato Edo iniciado en marzo de 1603, después de más de dos siglos y medio de haberse mantenido Japón cerrado a todo contacto con el mundo por su política de aislamiento absoluto, da inicio a la Restauración Meiji en 1867, era que transformó por completo a la sociedad japonesa. *Elogio de la sombra* de Junishirō Tanizaki escrito en 1933 como gran parte de la literatura japonesa del siglo XX, como la de Jukio Mishima o Natsume Sōseki, ofrece testimonio de esa apabullante transformación. Para nosotros se abre la tarea de ir a aquellos textos donde Occidente desde Oriente es cuestionado y cuyo trasfondo consiste en no consentir sin más el proyecto de occidentalización hasta el último rincón de la tierra, como desde dentro de Occidente lo hicieron Rousseau, Hölderlin, Heidegger, Nietzsche y otros más. Dice Tanizaki: “Nos hemos visto obligados a bi-furcarnos en una dirección diferente a la que seguíamos desde hace milenios”.² Al punto que Tanizaki pensó que el abandono de la tinta

¹ P. Sloterdijk, *Eurotaoísmo*, *Aportaciones a la crítica de la cinética política*, p. 83.

² J. Tanizaki, *Elogio de la sombra*, p. 25.

y el papel de china por una pluma metálica y tinta occidental, habría llevado a la literatura y al pensamiento a imitar servilmente a Occidente. Y es que para Tanizaki “la forma de un instrumento aparentemente insignificante puede tener repercusiones infinitas”.³

Japón y las sombras

EL GUIÑO DE
LA SOMBRA EN
TANIZAKI,
SOSEKI Y
KUROZAWA.
ENSAYO DE
ARQUITECTURA
CINE Y
LITERATURA

Natsume Sōseki, al pensar en esa repercusión occidental en Japón, atisba en *Yo soy gato* que la impronta de Occidente consistió en un positivismo desaforado que lleva a buscar una cosa y luego otra conduciendo a los individuos a estar eternamente insatisfechos y en guerra con los otros, por lo que de seguir esa tendencia se acabará en la mutua destrucción. Por este motivo su personaje el gato, decide mejor “perderse en la nada” antes de ser inoculado con el individualismo por vivir en medio de los hombres. Sōseki acusa a Occidente de un positivismo exacerbado y a su lógica de progreso:

« Por mucho que insistas en una acción positiva, —dice Soseki— uno no adquiere ni la perfección, ni la satisfacción completa. ¿Ves a esos cipreses de allí? Supongamos que decides que interrumpen tu vista y decides cortarlos. Entonces te darás cuenta que la casa que hay detrás se ha convertido en un nuevo obstáculo para tu vista. Cuando consigas derribar la casa, el edificio de más allá se convertirá en una nueva molestia. No habrá un final para tu búsqueda de una vida perfecta. »⁴

A diferencia de este proyecto occidental, según Sōseki la mentalidad japonesa “asumió desde un principio que el ambiente exterior no se podía cambiar significativamente, por mucho que uno se empeñara”, por lo cual: “mantenemos la actitud de calma para estar en consonancia con la naturaleza y ser un reflejo de ella”.⁵ Ahora bien, ¿qué impulsa a Tanizaki a desplegar su crítica a la modernidad tecnológica occidental?

Opuesto al estar en consonancia con la naturaleza, con el ambiente, tenemos esa desocultación continua occidental, esa iluminación continua, la cual denunció Heidegger en la misma década en que Tanizaki escribió *Elogio de la sombra*. Tanizaki desarrolla y mantiene una actitud de reserva al modo de ser de los objetos en la modernidad que comienza a hacerse patente en la era Meiji en la cual constata la pérdida de tensiones entre la oscuridad y la luz, imponiéndose la luz, la pérdida de tensiones entre la naturaleza y los objetos, imponiéndose el relucir de una mera utilidad, esto es, una utilidad desnuda. Lo cual expresa de manera redonda al comentar sobre el papel occidental: “lo único que

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ N. Sōseki, *Yo soy gato*, p. 432.

⁵ *Ibid.*, p. 433.

nos inspira [...] es la impresión de estar ante un material estrictamente utilitario”. Así Tanizaki a lo largo de páginas y páginas dedica a describir un baño japonés rodeado de un seto, con piso de madera, semioscuro, en el cual uno puede descansar su mirada en una ventana que apunta a la fronda de los árboles, pero ahora, el mencionado lugar al ser una taza de porcelana completamente blanca, “colocada bajo una luz cruda, entre cuatro paredes más bien blancas” sobre baldosas también blancas hace que se pierda lo que llamó el mismo Soseki la entrega a la famosa “satis-facción de tipo fisiológico”.⁶

Para Tanizaki: “es infinitamente preferible, velar con una difusa penumbra un lugar como ese y dejar que apenas se vislumbre el límite entre lo que está limpio y lo que está algo menos limpio”.⁷ De manera que lo que molesta a Tanizaki es la blancura que toma lugar sobre la difusa penumbra y que además es la esencia de lo occidental, trayendo consigo, además, el puro dominio de lo utilitario. Al baño japonés también se le acabó colocando las baldosas blancas, cuando antes había un piso de madera que “con los años acaba[ba] adquiriendo un bonito color oscuro y su textura desprende entonces un cierto encanto que calma extrañamente los nervios”.⁸ Asimismo, los objetos de plata, como co-pas y jarras, también tienen que tener la turbia superficie, que resulta del contacto con las manos grasientas, dándole un lustre que surge de la suciedad, donde además puede escribirse un poema. Pero en Occidente se esfuerzan por dejar brillantes los objetos, al quitar las manchas.

Tanizaki se da cuenta que la civilización occidental es lumínica, mientras que en Japón incluso el cine se distingue “por el juego de sombras, por el valor de los contrastes”.⁹ Y, ya se trate de papeles, rocas o metales, siempre se preferirán “los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido”.¹⁰ Para Tanizaki no es indiferente el uso del papel occidental en lugar del papel de china, la pluma en lugar del pincel, de la lámpara eléctrica, en lugar de la vela, de la porcelana en lugar de las lacas, porque todo ello termina por modificar pensamiento y vida. La reserva de Tanizaki, en esencia, es una reserva hacia lo lumínico, hacia la blancura, por lo cual en un segundo movimiento, propondrá un retrotraerse hacia la sombra, hacia la penumbra, al entre luz y sombra. Veremos porqué.

Tanizaki advierte a través de todos los objetos propiamente japoneses, lacas, muebles, hasta alimentos, como la sopa de miso, una zona de sombras, siendo ésta el espacio originario de preservación desde el cual al ser humano le es posible estar. Por lo cual los objetos, las casas, los espacios, han de tejer ese espacio originario de penumbra desde el cual surge el habitar. “Nos gustan los colores y el lustre de un objeto manchado de grasa, de hollín y por efecto de la intemperie, o que parece estarlo, y que vivir en un edificio o entre

⁶ Cfr. *ibid.*, p.18.

⁷ *Ibid.*, p.19.

⁸ *Id*

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

utensilios que posean esa cualidad, curiosamente nos apacigua el corazón y nos tranquiliza los nervios”.¹¹ De manera que es esa zona de penumbra que resguarda la oscuridad, mitiga la luz y resiste la oscuridad, la que permite estar. Sombra es la urdimbre de la luz y la oscuridad, su interpenetración y juego mutuo.

Además, la penumbra no sólo permea el habitar, sino que incluso esa tensión entre la oscuridad y la luz es, para Tanizaki, la condición de la belleza. Por eso dice el escritor de *Elogio de las sombras*: “A la luz vacilante de la llama, descubrí los profundos y espesos reflejos de las lacas, como los de un estanque”. Y agrega: “la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza”.¹² La oscuridad es manifestante de la belleza. Así Tanizaki descubre que ya se trate de un anaquel, de una bandeja, de laca hechos de capas y capas de oscuridad, a la luz de una lámpara de aceite esos “objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad”.¹³ Sin embargo, la tensión entre la oscuridad de la laca y la luz de la vela desaparece con los nuevos medios lumínicos, con los cuales, en lugar de una luz difusa que va revelando este y otro detalle, muestra de una sola vez el conjunto.¹⁴

Lo mismo pasa con la sopa de miso en el plato de laca negro o rojo; en cambio, sobre la porcelana blanca revela inmediatamente el color, pero en la laca –dice Tanizaki: “Imposible discernir la naturaleza de lo que hay en las tinieblas del cuenco pero tu mano percibe una lenta oscilación fluida...¿qué placer ese instante, qué diferente del que experimentas ante una sopa presentada en un plato plano y blancuzco de estilo occidental”.¹⁵ El arroz sobre una caja negra, hace ver “que nuestra cocina armoniza con la sombra, de que entre ella y la oscuridad existen lazos indestructibles”.¹⁶ Pero ello, a causa de la mezcla “entre el brillo de las velas que parpadean en la sombra y el reflejo de las lacas”.¹⁷

Tanizaki nos dice que ya se trate de un templo, de una casa, o de un palacio, lo primero que reluce es el alero debajo de él, la densa sombra que reina debajo de él. Desde su construcción lo primero que se dispone es un techo de amplio y extenso alero que asegura una densa sombra. Y no contentos con eso, los *shoji*, paredes de papel de arroz, dejan pasar la luz pero de manera tamizada. De manera que esta presencia del amplio alero en las construcciones japonesas hizo que en Japón se descubriera lo bello “en el seno de la sombra”.¹⁸ La luz que deja pasar el *shoji* es una luz “gastada, atenuada, precaria”¹⁹ que al chocar sobre la pared de color neutro, da lugar a una penumbra “que vale por todos los adornos del mundo”.²⁰

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Cfr. ibid.*, p. 36.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.* p. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 46.

En el imprescindible *tokonoma*, perpendicular al jardín ubicado normalmente en el *chanoma* o “salón o cuarto de estar, donde se cuelga un cuadro escogido en función de la estación y se coloca un objeto artístico o arreglo floral”.²¹ Para Tanizaki, el *tokonoma* que consiste en un hueco en la pared de la habitación principal añade “a la sombra una dimensión en el sentido de profundidad”.²² En el *tokonoma* de un monasterio o de un templo “es imposible distinguir el dibujo en ese hueco incluso a pleno día, no nos queda más remedio que adivinar los trazos de una tinta evanescente”.²³ De ahí que en *La puerta de Natsume Sōseki* leamos: “Se había tumbado en la cama bajo la débil luz que llegaba desde el tokono-ma y que, como siempre, amenazaba con fundirse entre la oscuridad reinante”.²⁴

Tanizaki piensa que los japoneses han sabido utilizar los juegos de la luz y la sombra, de manera que al penetrar la luz sobre espacios oscuros, generan recovecos vagamente oscuros y, dice Tanizaki: “al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable”.²⁵ Tanizaki al finalizar su trabajo escribe:

« En lo que a mí respecta. Me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado literatura, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo: No pretendo que haya que hacer lo mismo en todas las casas. Pero no estaría mal... Y para ver cuál puede ser el resultado voy a apagar la lámpara eléctrica. »²⁶

De Oriente a Occidente

El texto opuesto a este importante trabajo de Tanizaki escrito en 1933, es la alegoría de la caverna presentada por Platón en *La República*, en la cual el filósofo insta al abandono de las sombras, tilda de error a las sombras proyectadas por los objetos, insta a los prisioneros de la caverna a salir a plena luz del día y a distinguir con claridad los objetos. En Platón, esa salida de la caverna es la salida paulatina y radical del ámbito de penumbra y de sombra. Sólo por momentos se manifestó una revuelta contra ese destino occidental, que en Oriente era el ámbito de la belleza. Y es que algunos siglos más tarde Pseudo Dioniso abre su *Teología Mística* con el siguiente poema, en un intento de hablar de la “divina tiniebla”: “En las tinieblas más que luminosas/ del silencio que muestra los secre-

²¹ N. Sōseki, *La puerta*, pp. 11,12.

²² J. Tanizaki, *Elogio de la sombra*, p. 47.

²³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴ N. Soseki, *Op. Cit.*, p. 174.

²⁵ J. Tanizaki, *OP. Cit.*, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 95.

tos, En medio de las más negras tinieblas/ Fulgurantes de luz ellos desbordan”.²⁷ secretos, En medio de las más negras tinieblas/ Fulgurantes de luz ellos desbordan”. Sólo donde hay obscuridad total resplandecen fulgurantes los secretos, resurge oculta la belleza.

Pero precisamente fue Heidegger, alrededor de la misma época de *Elogio de la sombra*, que dedicará, también desde Occidente, a hacerle ese mismo reclamo, y que consiste, en olvidar lo oculto a favor de lo inoculto. También Heidegger acusará que Occidente a favor de las formas precisas, de lo estable y constante despreciará las sombras, las penumbras y lo oculto. Por lo cual tomará la resolución de apartarse del rigor que no quiere saber nada del ocultamiento [*Verbergung*] y pensará las vías para entrar “en el claro del esenciante ocultamiento”²⁸: que es lo inicial mismo.

Elogio de la sombra, da cuenta de que occidente indeteniblemente amenaza la sombra, porque el destino lumínico y desocultante occidental, en el cual, nos encontramos sin excepción, invade todo cuanto toca, al punto que, según Sloterdijk, el camino fotológico de Occidente se expresa en su máximo en la luz expedida por la bomba atómica y su ojo de luz, ese que siem-pre Occidente cultivó, y que en Hiroshima se eleva sobre el cielo como triunfo de muerte. A ese ojo de muerte la anciana de *Rapsodia de agosto* de Kurosawa hace referencia, diciendo a sus nietos “desde entonces [su hermano] quedó poseído por el ojo, yo tampoco olvido el ojo”. La luz consentida por Kurosawa es el brillo de la luna pero tamizado por la oscuridad de la noche, experiencia que Kurozawa celebra en *Rapsodia de agosto* y en *Damas del mar*, película la cual no olvidemos que Kurosawa dejó sin filmar y que fue dirigida por Kei Kumai.

Nosotros hemos hablado de un divorcio entre la oscuridad y la luz, de la pérdida de tensión en-tre ambas. Bolívar Echeverría por su parte hablará de blanquitud como identidad étnica capitalista y que ejerce sobredeterminación de manera que negros, orientales o latinos están sobredeterminados a participar de la blanquitud. Sin embargo, Tanizaki afirma que los objetos reciben también esa sobredeterminación y para nosotros la señalada blanquitud viene a formar parte de la lógica lumínica ajena a la sombra y a lo oscuro que domina a occidente en su totalidad.

Cuando leemos a Sōseki o Tanizaki nos curamos de ese destino, y podemos entender el deseo, así como en la súplica de Lefcadio Hern: “Desearía reencarnar en un bebé japonés para así poder ver y sentir el mundo en su hermosura, tal y como lo perciben los ojos japoneses”. Los cuentos de

²⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, “Teología mística”, en *Obras completas*, p. 371.

²⁸ Heidegger desde su texto *La doctrina de la verdad* y en otro texto como *La doctrina de la verdad en Platón* presentados en conferencias en 1930-31, se pregunta por qué el ser humano se encuentra dedicado a una “utilidad”, a todo lo que “se encuentra al alcance de la mano” por lo cual en un intento de responder “en qué punto de nuestra historia nos encontramos” ante esta “tiranía de lo obvio” en todo comportarse, se vuelca a interrogar por la esencia de la verdad, porque interrogar por la verdad es interrogar por la esencia de lo ente. Y encuentra que “la verdad es ese des-encubrimiento de lo ente mediante el cual se presenta una apertura” y, al mismo tiempo, es encubrimiento “aquello que preserva lo que le resulta más propio en cuanto propiedad”. Y dirá que “el encubrimiento de lo ente en su totalidad, la auténtica no verdad, es más antiguo que todo carácter abierto de este o aquel ente”. (M. Heidegger, “De la esencia de la verdad”, en *Hitos*, pp. 162-164). Citado por Marián Bango Amorín en Lefcadio Hearn, *Sombras*, Gijón, Satori, 2011.

Tanizaki dejan al lector el sello de lo inexplicable, burlan por completo la lógica de la modernidad, la bella doncella viuda durante años se encierra en su habitación, por una sola noche conoce la felicidad y muere, y al ser recordados tales hechos acontecidos en la antigüedad en la narrativa de Tanizaki, uno siente vagar en las sombras del recuerdo como la quintaesencia de lo llamado presente.

Al leer a Tanizaki o al ver a Kurozawa o leer a Sōseki, acontece una especie de detención de aquel destino lumínico occidental, tiene lugar una especie de quiebre pues, aunque sea por unos momentos, a nosotros se nos dispensa de sombras, y se nos logra colocar en un espacio originario donde se escucha el silencio e ingresamos a un ámbito no fijo, sino cambiante, como esas sombras que desaparecen junto con el día.

EL GUIÑO DE
LA SOMBRA EN
TANIZAKI,
SOSEKI Y
KUROZAWA.
ENSAYO DE
ARQUITECTURA
CINE Y
LITERATURA



Referencias:

- Heidegger, Martin, “*De la esencia de la verdad*”, en *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Hearn, Lefcadio, *Sombras*, Gijón, Satori, 2011.
- Pseudo Dionisio Areopagita, “*Teología mística*”, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1995.
- Sloterdijk, Peter, *Eurotaoísmo, Aportaciones a la crítica de la cinética política*, Barcelona, Seix-Barral, 2001.
- Natsume Sōseki, *Yo soy gato*, Madrid, Impedimenta, 2012.
- _____, *La puerta*, Madrid, Impedimenta, 2012.
- Tanizaki, Junichirō, *Elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1998.

ESPACIO Y ESPACIALIDAD
**EN EL DEVENIR DEL ETHOS
HISTÓRICO ECHEVERRIANO**

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

~§~ Litzajaya Motta Arciniega ~§~

La modernidad capitalista es vivible

La teoría cuádruple del *ethos* moderno que desarrolló Bolívar Echeverría constituye una aportación importante a la filosofía de la historia. Para él, la modernidad entendida como un modo de totalización civilizatoria, se caracteriza por la discontinuidad o la contraposición de un conjunto de rasgos de la vida social respecto de la constitución tradicional o ancestral, que se manifiestan bajo una lógica innovadora que incluye tres fenómenos.¹

El primero de ellos es la confianza práctica en la dimensión física de la capacidad técnica dada en el comportamiento cotidiano del ser humano, en cuya base se encuentra la razón; de tal forma que la relación que tiene el hombre con la naturaleza pierde su dimensión metafísica, se desacraliza en pro de una eficiencia inmediata de la técnica. En relación con este descreimiento de la naturaleza, pero en general de las instancias metafísicas mágicas, palpables en el ateísmo que se implica en el dis-curso reflexivo.

El segundo fenómeno que apunta Echeverría se refiere a la preferencia y proliferación de la economía política por encima de todo tipo de políticas posibles en la vida social. El materialismo político, la forma en que la política se ha secularizado, pone en evidencia la supremacía de la sociedad burguesa que ha convertido al Estado en una superestructura a su favor, dejando en un segundo plano la reproducción de la identidad colectiva, lo cultural. El tercer fenómeno es el individualismo, que afirma el criterio burgués de igualitarismo con el que se pretende eliminar la diferenciación de los individuos,² al igual que el fenómeno de los nacionalismos.

¹ B. Echeverría, *¿Qué es la modernidad?*

² *Id.*, *La modernidad de lo barroco*.

Dos aspectos terminan por dibujar esta modalidad civilizatoria. Por una parte, la idea de que la modernidad existente es un “proyecto inacabado” –Echeverría le da un sentido alternativo al principio del progreso planteado por Habermas–, bajo el entendimiento de que convive con estructuraciones tradicionales no modernas o semimodernas que no son anuladas en esta modalidad civilizatoria.³ La supervivencia de principios que estructuran lo pre-moderno confirma que esta modernidad, al no sustituirlas, no se realiza como una modalidad civilizatoria superior ni de manera plena.

«*La modernidad no sería ‘un proyecto inacabado’; sería, más bien, un conjunto de posibilidades exploradas y actualizadas sólo desde una perspectiva y en un solo sentido, y dispuesto a que lo aborden desde otro lado y lo iluminen con una luz diferente.*»⁴

El otro aspecto tiene que ver con lo que denomina como ambigüedad de la modernidad existente, la cual niega al mismo tiempo que afirma su tendencia hacia la abundancia, la soberanía y la emancipación. La disposición de satisfactores y el disfrute de una libertad de acción se ven constreñidos por el principio capitalista de la autovaloración del valor económico, por ejemplo, cuando se genera de manera artificial la escasez absoluta y al momento de quedar anulada la subjetividad del individuo, que se autoenajena como valor mercantil.⁵

La realidad histórica que aquí se bosqueja fue instituida por el capitalismo, se trata de un hecho histórico inevitable en la perspectiva de Bolívar Echeverría, “[...] y que por tanto debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; que debe ser convertido en una segunda naturaleza, integrado como inmediatamente aceptable.”⁶

La realidad existente de la que nos habla Echeverría es producto de un distanciamiento de los acontecimientos contradictorios en pro de la construcción de la espontaneidad capitalista del mundo de la vida, bajo la mirada sensible de un observador que hace hincapié en los artilugios que debemos hacer para sobrevivir a las condiciones

³ Recordemos que para Habermas el proyecto de modernidad de los ilustrados del siglo XVIII, que buscaba desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y la ley universales, así como la autonomía del arte, no ha sido realizado, por lo que se considera como inacabado. En cambio, desde la corriente crítica Echeverría afirma que la modernidad capitalista está consumada, como una modalidad civilizatoria totalizadora que posee contradicciones internas. De esto se deduce que por debajo del proyecto de modernidad formas alternativas de vida no han sido eliminadas. Véase J. Habermas, “Modernidad versus postmodernidad”.

⁴ B. Echeverría, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, p. 48.

⁵ Entre los rasgos característicos de la vida moderna, Bolívar Echeverría distingue cinco fenómenos que distinguen al proyecto de modernidad, los rasgos que hemos visto quedan subsumidos en éstos, y son: el humanismo, no únicamente como antropocentrismo o forma totalizadora de un estilo de vida, sino como el triunfo de la técnica racionalizada; el progresismo, que somete la vida humana al cambio en el devenir de la historia y genera dos flujos contradictorios, la instauración de lo nuevo sobre lo viejo y la restauración de lo viejo como nuevo; el urbanicismo, que crea la ciudad como lugar de lo humano con un poder absolutista del citadino; el individualismo, tendencia del proceso de socialización que desliga al ser humano del principio de comunidad y la plataforma que legitima el relativismo cultural y el nihilismo ético; y el economicismo, en el que predomina la dimensión civil de la vida social por encima de la política, generando desigualdad. (Echeverría, 2011a: 57-62 pp.)

⁶ B. Echeverría, *Modernidad de lo barroco*, p. 168.

que imperan en la vida social. Así, el filósofo afirma en *La modernidad de lo barroco* que el *ethos* histórico de la modernidad tiene un imperativo: volver vivible lo invivible con el fin de alcanzar la armonía que requiere la existencia cotidiana.

«[...] asumir el hecho capitalista como condición necesaria de la existencia práctica de todas las cosas consiste en desarrollar un *ethos* o comportamiento espontáneo capaz de integrarlo como inmediatamente aceptable, como la base de una “armonía” usual y segura de la vida cotidiana.»⁷

ESPACIO Y
ESPACIALIDAD
EN EL DEVENIR
DEL ETHOS
HISTÓRICO
ECHEVERRIANO

La noción de *ethos*, siguiendo al mundo clásico, hacía visible la necesidad humana de armonizar: a través de su camino natural el hombre llega a la armonía con la naturaleza del universo. La naturaleza humana, debido a sus dotes racionales hace posible el *ethos*.⁸

Como ampliación de la teoría crítica marxista al capitalismo, el *ethos* histórico posibilita el estudio de la vida social desde la cotidianidad y la forma en que se dan los procesos de producción y consumo de valores de uso en realidades diversas, como formas –con expresión y contenido– de comunicación concretas. La vida social, entonces, es el ámbito desde el cual surge este sistema de signos que son los valores de uso como formas de emisión y de interpretación.⁹ Veamos cómo opera el sistema en que Echeverría superpone la semiótica a la forma material de reproducción social establecida por Marx.

Producción y Consumo del valor de uso como significación

En los escritos marxistas, el valor de uso es una categoría que propiamente fue enunciada pero no desarrollada hasta sus límites. De acuerdo con el estudio de Stephan Gandler, el valor de uso es tratado por Karl Marx en el estudio de la mercancía en *El Capital* apenas incipientemente. La noción de valor de uso aristotélica, vinculada a la forma natural de producción y consumo, es la que sigue Marx: el valor de uso como la ‘forma natural de la mercancía’; pero lo hace desde la perspectiva crítica de su destrucción¹⁰ a consecuencia de la producción de valor. Como se menciona más arriba, la valorización del valor abstracto que tiende a destruir el valor de uso. La conexión entre la forma natural de la reproducción social y los diversos *ethes* modernos nos da la base para com-

⁷ B. Echeverría, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, p. 68.

⁸ W. Jaeger, *Paideia...*, p. 422.

⁹ Manuel Lavaniegos refiere la ampliación de la perspectiva del materialismo histórico en Echeverría, en cuanto una ‘filosofía crítica de la cultura’ que reflexiona conceptualmente para abarcar la totalidad de las formaciones cultural/espirituales sin disociarlas del sustrato material y explorar las posibilidades de una ‘resistencia antisistémica’. “[...] nuestro pensador se halla revalorando de modo radical los acontecimientos y lugares de la ruptura o transmutación de los códigos identitarios del comportamiento significativo o semiótico, tanto a nivel personal como colectivo.” Véase

¹⁰M. Lavaniegos, “Bolívar Echeverría: el horizonte crítico de la modernidad y hacia una filosofía de la cultura”, p. 380.

prender el funcionamiento del *ethos* histórico moderno:

«[...] como fundamento y a la vez resultado de la relación dialéctica entre la subjetividad humana y todo lo que existe independientemente de la conciencia.»¹¹

ESPACIO Y
ESPACIALIDAD
EN EL DEVENIR
DEL ETHOS
HISTÓRICO
ECHEVERRIANO

Echeverría equipara el proceso de reproducción social al proceso de comunicación, ya que producir es comunicar, consumir es interpretar: “Al ‘realizar’ objetos, el sujeto social debe realizarse: debe crear o re-crear su propia identidad social o esencia política.”¹² Al respecto, Carlos Oliva explica sobre uno de los diagramas del filósofo ecuatoriano, que versa sobre el proceso práctico de comunicación/interpretación, que “este acto de transnaturalización que realiza el ser humano, y que coloca como espectro metafísico el hecho de la libertad o politicidad, es fundamentalmente un acto semiótico que impone una estructura de dominio e interferencia (una forma logocéntrica) a partir del desarrollo de la se-miosis lingüística [...]”.¹³

Se genera entonces, una tensión entre la autorreproducción y la comunicación en la que todo objeto es una cosa dotada de sentido, como dice Echeverría una materia sustancializada por una forma que tiene un contenido y una expresión. Están aquí dadas las condiciones para que el sentido se una a la materia natural.¹⁴ El *ethos* histórico de Echeverría parte del pensamiento griego para darnos luz precisamente sobre las formas culturales mediante el uso de la teoría marxista en su dimensión crítica de la forma natural de reproducción social.

Armonía y violencia en el *ethos* histórico

La palabra griega *ethos* alude al carácter y la intención moral al realizar las cosas. En el apartado sobre el *ethos* barroco, Bolívar Echeverría nos da la definición clásica del término:

«[...] tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de ‘morada o abrigo’, lo que en ella se refiere a ‘refugio’, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a ‘arma’, a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de ‘uso, costumbre o comportamiento automático’ – una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso– con el concepto de ‘carácter, personalidad individual o modo de ser’ –una presencia de nosotros en el mundo,

¹¹ Ibid., pp. 319-320.

¹² B. Echeverría, “Discurso crítico y modernidad”, p. 183.

¹³ C. Oliva, *Los diagramas de Bolívar Echeverría...*, p. 201.

¹⁴ B. Echeverría, “Discurso crítico y modernidad”.

que lo obliga a tratarnos de una cierta manera—. Ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar *ethos* histórico puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida. >> ¹⁵

ESPACIO Y
ESPACIALIDAD
EN EL DEVENIR
DEL ETHOS
HISTÓRICO
ECHEVERRIANO

Son tres las acepciones que el autor asume para su concepto de *ethos* histórico: el de morada –que lo clarifica como refugio o arma, una forma de reacción, en lugar de territorio natural humano–, el de costumbre y el de carácter –ambos como parte de una dialéctica en la que participa lo humano y el mundo–. El término en la época clásica alude a la teoría del *ethos* en la música que vale la pena recordar. Cabe señalar que el lenguaje musical era el privilegiado para el pensamiento educativo de la época. Aristóteles, en el libro octavo de su *Política* argumenta sobre la necesidad de la educación musical en los jóvenes, para ello explica la cercanía de la naturaleza humana con la armonía y el ritmo, otorgándoles un contenido ético; de manera que se deduce el reflejo en el *ethos* de las actitudes del alma. Una expresividad que devela su carácter: “Parece, además, que en nosotros hay algo emparentado con la armonía y el ritmo, y por esto dicen muchos sabios que el alma es una armonía, y otros que tiene armonía.”¹⁶

Además, por ritmo no debe entenderse únicamente el orden en que se combinan los elementos musicales (sonidos y silencios), sino también –a la manera de los yambos de Arquíloco, composiciones líricas– la intuición de un ‘ritmo’ en la totalidad de la existencia humana, que anticipa el pensamiento histórico “hacia la intención objetiva de una legalidad en el curso natural de la existencia”.¹⁷ El ritmo es lo que establece firmeza y límites al movimiento: “Ni debes pavonearte ante el mundo como vencedor ni hundirte y lamentarte como vencido; alégrate con lo que es digno de alegría, no te rindas con exceso ante la desventura, conoce el ritmo que mantiene a los hombres en sus límites.”¹⁸

No podemos avanzar sin revisar otro aspecto que se implica en el movimiento armónico de la vida humana: la violencia paideica, como dice Echeverría, que es ‘benigna’ e ineludible de la condición humana. Esta violencia constructiva

<< [...] convierte en virtud, en un hecho armónico o ‘amable’, la necesidad estratégica de sacrificar ciertas posibilidades de vida en favor de otras, reconocidas como las únicas indispensables para

¹⁵ Id., *La modernidad de lo barroco*, p. 37.

¹⁶ Aristóteles, *Ética nicomaquea*, p. 306.

¹⁷ W. Jaeger, *Paideia...*, p. 127.

¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

la supervivencia comunitaria en medio de la escasez de oportunidades de vida o la hostilidad de lo extrahumano. Una violencia constructiva, dialéctica o paideica, está sin duda en el fondo de la vida humana institucional y civilizada. >>¹⁹

ESPACIO Y
ESPACIALIDAD
EN EL DEVENIR
DEL ETHOS
HISTÓRICO
ECHEVERRIANO

Este tipo de violencia que forma parte del ritmo natural de la vida se distingue de la violencia arcaica –la cual tiene dos aristas: la aniquilación total del otro o la ‘absorción del otro como aprovechamiento para la reconstrucción de sí mismo– y de la violencia destructiva –que elimina al otro como sujeto libre, rebajándolo o volviéndolo su enemigo, ambas presentes en la historia desde la ‘revolución neolítica’.²⁰

De tal manera, la armonía y la violencia son los términos de una relación dialéctica que explica la forma en que el *ethos* opera, consecuentemente con las definiciones de morada (refugio o arma), costumbre o carácter. En este sentido, el *ethos* es central para la teoría echeverriana, ya que las cuatro modalidades de *ethe* –el realista, el romántico, el clásico y el barroco– son formulaciones esquematizadoras que determinan las variaciones de carácter, ritmos o modalidades de comportamiento, ante la modernidad capitalista; son reacciones ante los diversos shocks de modernización, momentos históricos determinables.²¹

En el *ethos* operan las posibilidades de reacción ante la modernidad, una forma de organización, una estrategia de ordenamiento. Estrategias de la vida cotidiana que nos llaman a observar las variedades existentes de modernidades capitalistas.

El *ethos* histórico y su dimensión espacio-temporal

Como fenómenos de la cultura, los *ethe* operan en dos dimensiones de concreción: el tiempo y el espacio. El *ethos* histórico funciona como un eje estructurador vital desde el que se desdobl原因an posibilidades regionales y temporalidades. Gandler nos recuerda la influencia de Benjamin sobre Echeverría en el rechazo de la concepción progresista de la historia.²² El filósofo latinoamericano toma la alternativa espacial en vez de la tempo-ral benjaminiana, en la que se rompe el continuo de la historia. Esta elección forma parte de su crítica al eurocentrismo que solamente admite una modernidad capitalista posible y explica las demás como meros

¹⁹ B. Echeverría, “Violencia y modernidad”, p. 269.

²⁰ El concepto estético *agón* de Aristóteles, que es un elemento esencial en la teoría dramática, cobra especial importancia. Dicho término que hace referencia a la lucha o el conflicto de los personajes por alcanzar una meta en la historia, representa la eterna coexistencia conflictiva entre grupos humanos. El binomio armonía-violencia puede estar sintetizado en la literatura trágica.

²¹ En la respuesta que hace Bolívar Echeverría a la crítica de Samuel Arriarán, explica en el primer punto que los *ethe* son versiones del *ethos* histórico moderno susceptibles de combinarse de forma subordinante o subordinada respecto de las demás y pueden ser encontradas en situaciones determinadas de la vida. Véase B. Echeverría, “¿Un socialismo barroco? Respuesta de Bolívar Echeverría a la crítica de Samuel Arriarán”, pp. 95-97.

²² Vale recordar que Bolívar Echeverría hizo la traducción de las *Tesis de la Historia* de Walter Benjamin, junto con una presentación que tituló “Sobre el concepto de historia”. La edición de Ítaca de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* incluye una

rezagos del desarrollo hacia el mismo punto en el que domina la industrialización.

En cuanto orden de socialidad, el ethos es espacialidad que define límites de acción de la vida cotidiana. Ámbito de posibilidades de la existencia humana. Regiones diferenciadas que marcan variantes de la vida moderna capitalista. El ethos histórico es un concepto que hace visible, de manera muy semejante a la dialectología, las variaciones posibles de la modernidad capitalista. La dialectología es la ciencia que ha venido a legitimar los códigos lingüísticos que han estado por mucho tiempo supeditados a normativas (gramáticas, academias de la lengua y hablas) que privilegiaron únicamente una regionalización determinada (generalmente del norte) y que dio el uso peyorativo al término “dialecto”. La dialectología trabaja con criterios regionales en relación con los usos de la lengua y ha posibilitado su comprensión: las lenguas son patrimonio cultural en constante transformación, por lo que varían de un espacio a otro y a través del tiempo. Un fenómeno similar de variación para el *ethos* moderno, como se ha subrayado.

En “La identidad evanescente”, el filósofo ecuatoriano aborda la aportación a la filosofía del lenguaje de Humboldt para señalar el abandono que en la actualidad sufre el discurso autocrítico europeo, en relación con los estudios culturales del viajante alemán, que en su momento reconocía las diversas posibilidades de lo humano:

«Concebir la universalidad de lo humano de manera concreta, aceptando el reto de la modernidad, es decir, no como una esencia que subsiste a través y a pesar de la multiplicidad de los ‘particularismos’, sino como una condición que se afirma en la pluralidad de propuestas para lo humano y en virtud de ella: este programa del discurso autocrítico europeo esbozado por el romanticismo de Humboldt en su filosofía del lenguaje, se ha radicalizado y ampliado a lo largo de más de siglo.»²³

Para explicar las distintas modernidades en un plano sincrónico, Echeverría²⁴ trata tres causas de variación del capitalismo:

1. *Su amplitud. Las distintas magnitudes en que el capitalismo se hace presente en una entidad socio-política e histórica.*
2. *Su densidad. El grado de intensidad con que el capitalismo subsume el proceso de reproducción de la riqueza social.*
3. *Su tipo diferencial. La ubicación geográfica de la economía de una sociedad determinada dentro del esquema de la ‘división internacional del trabajo’.*

²³B. Echeverría, “La identidad evanescente”, p. 58.

²⁴ *Id.*, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, p. 67.

En el plano diacrónico, la causa de diversificación de las modernidades se relaciona con la propiedad privada tanto de los recursos naturales como del denominado “secreto tecnológico” y la forma en que estas monopolizaciones predominan o no en la esfera de la circulación mercantil.

El ensayo “Modernidad en América Latina” de Bolívar Echeverría en *Vuelta de siglo* contiene ideas relevantes en relación con la espacialidad del *ethos* moderno del capitalismo latinoamericano. Explica la pluralidad identitaria de América Latina en función de su unidad: la estrategia de la reproducción de la identidad social que privilegia el mestizaje como incidencia en el otro y apertura al otro, y la convivencia simultánea de los distintos tipos de modernidad, formando estratos sucesivos o actualizados de los *ethes* conformados en determinados momentos históricos y que han dejado su huella en la población latinoamericana. En esta concepción, que sobrepasa los límites raciales, míticos o nacionales con los que comúnmente se caracterizan las identidades individuales y sociales, opera una razón espacial que permite comprender la identidad latinoamericana amenazada en la actualidad: “En esta historia neoliberal se trata de la creación de una región aparte, no en la geografía, sino en la topografía del sistema de necesidades de consumo.”²⁵

Esta razón económica privilegia sectores de consumo por encima de otros que quedan en la miseria material, muy por debajo del modelo civilizatorio occidental que propone a fin de cuentas un ideal universal de lo humano. Dicha concepción echeverriana del espacio parte del tiempo y enfatiza el circuito de consumo, por lo que vale la pena compararla con el concepto de Milton Santos sobre la división territorial del trabajo. Este concepto además de generar una jerarquización en los lugares “[...] redefine la capacidad de actuar de las personas, de las empresas y de las instituciones según su disposición espacial.”²⁶ Santos plantea en relación con las divisiones del trabajo sucesiones de tipo histórico (concreciones diacrónicas) y la sobreposición de las mismas en un momento histórico. Este planteamiento trata de las temporalidades como matriz de espacialidades vividas en cada lugar.

Milton Santos también habla de rugosidades del espacio para tratar el trabajo muerto que sigue teniendo vigencia en el tiempo presente, no sólo porque condiciona el trabajo vivo en sus nuevas prácticas, sino porque se parte de la consideración de las herencias que dejan los procesos sociales. El espacio se establece como una síntesis del tiempo pasado y del presente. Una noción muy similar a la de Echeverría, en cuanto que en un primer momento los *ethes* son concreciones de la experiencia humana en momentos históricos determinados, pero que en forma de herencia implementan su huella en el presente para conformar estratos de convivencia simultánea que se definen o comprenden mejor bajo el esquema espacial.

²⁵ B. Echeverría, *Vuelta de siglo*, p. 197.

²⁶ M. Santos, *La naturaleza del espacio...*, p. 114.

En su ensayo *Los modelos elementales de la oposición campo-ciudad*, Echeverría²⁷ desarrolla lo temporal y lo espacial como ejes vertical y horizontal del campo instrumental de la actividad humana para la construcción de un calendario y la delimitación entre lo rural y lo urbano. En esta obra, el autor revisa el surgimiento de las ciudades burguesas con base en los conocimientos de Fernand Braudel sobre la elección civilizatoria y los procesos históricos de larga duración, y de Karl Marx sobre el proceso de reproducción social.

Al hacerlos dialogar, Echeverría explica la distinción entre una temporalidad rutinaria, propia de lo rural, donde se asienta la producción y el consumo, donde la socialidad del grupo se repite; y otra ‘en ruptura’, el tiempo extraordinario aparece, actualizando la función político-productiva y en donde la circulación de la riqueza forma el núcleo urbano.

Estas caracterizaciones elementales nos hablan de la necesidad que hay de contar con momentos-lugares para que la sociedad reproduzca su identidad, la cultive y la actualice. Son las ciudades donde se concentra la producción y el consumo, lo político como autoafirmación de la identidad colectiva y, fundamentalmente, la actividad circulatoria en tanto confirmación del intercambio de los elementos de riqueza social. En el espacio-tiempo se prepara la vida social. Estamos ante un orden de sociabilidad con un horizonte político que se agrega a las condiciones materiales de la existencia humana.

Como modelo de oposición campo-ciudad, en el escenario neoliberal las megalópolis latinoamericanas no han suprimido lo rural en tanto forma de riqueza, lo que pone en evidencia el distinto grado de desarrollo industrial. Otro factor que hace visible la diversidad de la modernidad capitalista es la dependencia de la renta de la tierra a la renta tecnológica; esto quiere decir que las economías latinoamericanas se han subordinado a las economías transnacionales. Echeverría ve una “devaluación de la naturaleza” en la historia de la relación campo-ciudad en América Latina, pues lo artificial pasa a un primer plano cuando se exige mayor renta por el uso de la tecnología.

Los conglomerados urbanos latinoamericanos sufren la migración asistemática que proviene del campo generando economías informales y grandes asentamientos que confirman el fracaso del capitalismo latinoamericano que, según Echeverría, no logró lo que hizo en Europa. América Latina está amenazada en su calidad de vida dentro del esquema globalizante; en cuanto es una Europa chiquita, “Europa fuera de Europa”, sigue viviendo su identidad a través de los diversos procesos de mestizaje²⁸ que la historia universal le ha impuesto.²⁹

²⁷ B. Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad...*

²⁸ B. Echeverría, “Laidentidadevanescente”.

²⁹ Se siguen las tesis echeverrianas sobre la identidad evanescente que supera todo intento de definición partiendo de una sustancialidad. La identidad es la autoafirmación humana que impone toda actividad social en su dimensión cultural, dotándola de sentido. La mismidad no se entiende como una sustancia permanente, más bien como una “forma evanescente” que se va dando en el devenir. “Al hablar de la socialidad es preciso insistir en que no se trata solamente de una red de relaciones sociales de convivencia, sino de una red que se está constituyendo y configurando en un proceso de concretización determinado; que es una red dotada de ‘mismidad’, individualidad o identidad dinámica. Véase B. Echeverría, *Definición de la cultura*, p. 115.

Conclusión

El concepto central de *ethos* histórico deslegitima el universalismo abstracto de la modernidad para iluminar otro distinto: el universalismo concreto, reconociendo formas diversas de modernidad, particularmente en América Latina. Bolívar Echeverría, si seguimos a Stephan Gandler, desmantela el eurocentrismo que caracteriza este universalismo abstracto al refutar la concepción lineal del tiempo: el pasado se revela en el presente a través de un tiempo concretándose no linealmente.

La revisión de las nociones de espacio y espacialidad que operan a la par del pensamiento echeverriano sobre el *ethos* moderno nos permite pensar la forma en que éste se concretiza. Se valora la importancia de que ciertas ideas de orden estético facilitan la comprensión de la teoría social, pues Bolívar Echeverría empleó conceptos de la historia del arte para caracterizar su teoría cuádruple del *ethos* histórico (realista, clásico, romántico y barroco). Finalmente se toma en cuenta la particularidad latinoamericana como una posibilidad de concreción que se da en las formas de vida moderna en las conocidas “Megalópolis”.



Referencias

- Aristóteles, *Ética nicomaquea*. Política, México, Porrúa, 1981.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, ITACA/UACM, 2008.
- Echeverría, Bolívar, “*La identidad evanescente*”, en *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El Equilibrista, 1997, pp. 55-74.
- La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2005.
- ____ “Violencia y modernidad”, en Belausteguigoitia, Marisa y Martha Leñero (coords.),
- ____ *Fronteras y cruces: cartografía de escenarios culturales latinoamericanos*. México, PUEG-FCPyS-UNAM, 2006, pp. 261-276.
- ____ “¿Un socialismo barroco? Respuesta de Bolívar Echeverría a la crítica de Samuel Arriarán”, en Samuel Arriarán, *Barroco y neobarroco en América Latina*. Estudios sobre la otra modernidad, México, ITACA, 2007.
- ____ ¿*Qué es la modernidad?* México, UNAM, 2009. *Vuelta de siglo*, México, Era, 2010.
- ____ “*Modernidad y capitalismo (15 tesis)*”, en *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2001, pp. 45-93.
- ____ “*Discurso crítico y modernidad*”, en *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2001, pp. 177-191.
- ____ *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, México, ITACA, 2011.
- ____ *Definición de la cultura*, México, FCE/ITACA, 2013.
- Gandler, Stephan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*, México, FCE/UNAM/UAQ, 2008.
- ____ “*Modernidad versus postmodernidad*”, en Josep Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 87-102.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1974.
- Lavaniegos, Manuel, “*Bolívar Echeverría: el horizonte crítico de la modernidad y hacia una filosofía de la cultura*”, en Fuentes, Diana et al, Bolívar Echeverría. *Crítica e Interpretación*, México, UNAM/ITACA, 2012, pp. 375-391.
- Oliva, Carlos, *Los diagramas de Bolívar Echeverría: producción, consumo y circulación semiótica*, México, UNAM. Visto en <<http://hdl.handle.net/10391/3874>>, el 10 de septiembre de 2013.
- Santos, Milton, *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo, razón y emoción*, Barcelona, Ariel, 2000.



ESCULTURA Y PENSAMIENTO COMO MODOS ESPACIALES

~ξ~ Andrea M. Motta Arciniega ~ξ~

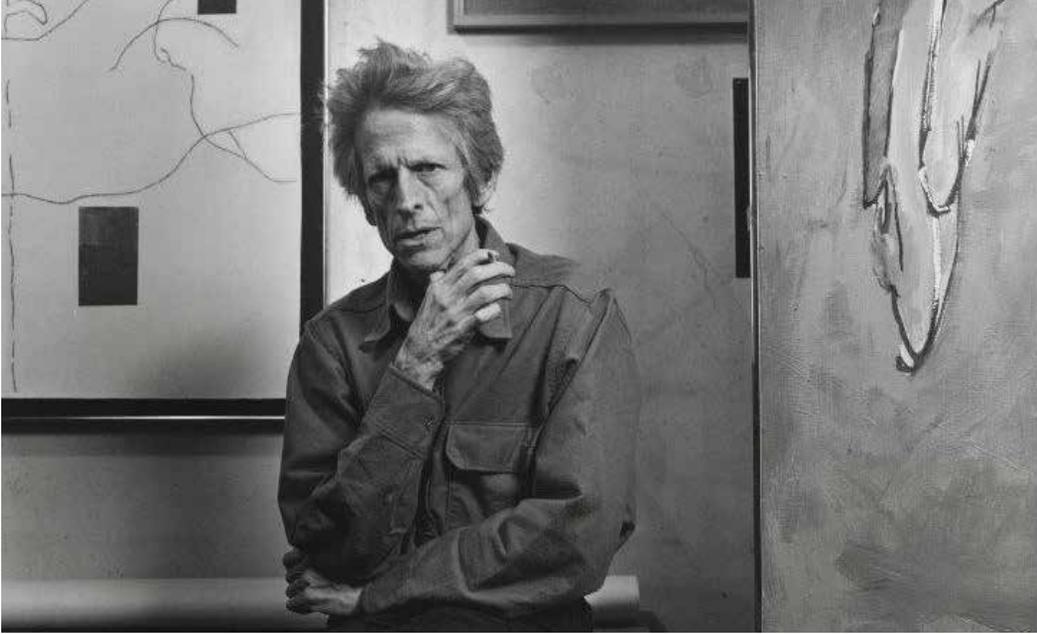
Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

«El gesto es una expansión emotiva
del espacio y no es un símbolo.»

Jean-Paul Sartre

Introducción

En la dimensión del pensamiento estético Sartre no recurre al sentimiento de lo bello, sino que se desvía para plantear como paradigma la proyección de lo humano como una acción que encarna al ser de los objetos del mundo. Así Sartre realizó el estudio de *Man with Drum* como una escultura de ambigüedad espacial. La crítica sobre la escultura del estadounidense David Hare fue publicada en 1947 y emplea la ambigüedad para describir el dominio del escultor ante la obra misma. Parece importante señalar que la idea de ambigüedad entendida como experiencia posible, ambivalente y abierta, formó parte del vocabulario existencialista de posguerra integrada a la reflexión por filósofos como Simon de Beauvoir y Maurice Merleau Ponty, entre otros.



David Hare

El artista se sitúa plásticamente en su entorno en su *Umwelt*, cada color, forma, textura, y hasta la misma noción de perspectiva son un *analogon* de su vida afectiva. Es por esto que la ciudad, por ejemplo, tratada desde sus elementos plásticos es un espacio correlativo al en-sí-para-sí en el mundo del artista, circunstancia que por obviedad es tema de pintores y escultores.

En otras palabras, el campo o camino hodológico es la suma de todas las acciones definidas como las variaciones independientes que dan forma al campo dinámico. Aunque la hodología trata de un modelo específico de la conducta psíquica, Sartre toma del análisis principios relativos a la psicología existencial. Destaca prioritariamente la relación espacio-cuerpo con el hecho de que toda conducta o actitud es intencional y que la percepción del sí mismo es una síntesis realizada en las imágenes.

Esta visión se sumó a las discusiones e investigaciones que desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, los científicos e intelectuales plantearon acerca del concepto de espacio constituido hodológicamente por los siguientes elementos:

1. El hombre y el mundo son seres relativos.
 2. Ser para el hombre es relacionarse con.
 3. Relacionarse significa situarse en el espacio y el tiempo.
 4. Entonces Ser, estar, existir significa hacer.
- Cualitativamente, el espacio de reflexión se describe así:
- a. La relación con el mundo es de aproximación y distancia.
 - b. Los objetos se descubren y definen a distancia de mí.
 - c. Las acciones progresan temporalmente.
 - d. El cuerpo es un espacio sentido antes que conocido.

De estas apreciaciones pueden deducirse ciertos aspectos de la ambigüedad experimentada como sensación:

- e. Como sensación corporal, su dinámica refiere siempre al espacio.*
- f. Se da en la objetividad, pero moviliza la subjetividad.*
- g. Expresa la contingencia de los fenómenos y explica sus relaciones.*
- h. El movimiento y la dirección señalan fines (intenciones) sobre las cosas.*
- i. Tener fines es usar al mundo.*

Escultura vs pintura

De entre las diversas formas artísticas, el arte plástico se enfrenta directamente a la triada sujeto-espacio-ambiente. Estética y técnicamente, la arquitectura, la pintura y la escultura han aislado y reintegrado la dimensión del cuerpo humano en la búsqueda de nuevas formas antropomórficas. Para la composición geométrica, la arquitectura es el arte del espacio interior habitable, la pintura es el arte del espacio visual o ilusorio y la escultura es el arte del espacio táctil. Conforme al proceder de la historia del arte universal, la escultura ha tenido dificultades para precisar y establecer su independencia frente a la arquitectura y la pintura. Aun en nuestros días, la autonomía de la escultura junto con sus leyes no ha sido alcanzada totalmente; ha estado integrada al espacio arquitectónico como también ha estado limitada a las leyes bidimensionales; sin embargo, la escultura es una masa tridimensional y volumétrica que espacialmente solicita del observador su sentido táctil, pues el sentido de la vista está desplazado por la función estética del tacto.

También la escultura antigua apelaba más a la arquitectura por el hecho de su función ornamental y porque se trataba de obras de gran formato; es decir, escultura monumental que era parte de la propia estructura arquitectónica. La escultura comparte la cualidad espacial con la arquitectura.

La expresión artística considera la cualidad espacial desde sus peculiaridades técnicas, la escultura crea espacios tridimensionales con objetos sólidos situados físicamente y que por lo tanto ocupan y desplazan una cantidad de espacio. La pintura sólo crea una ilusión espacial de acuerdo con las normas visuales del sistema de representación que exprese, crea la idea de espacio pero no lo desplaza. Otro aspecto técnico relacionado con la estructura de la composición es que la pintura generalmente tiene un solo punto de vista sobre el espectador, en contraste con la escultura que reclama y facilita múltiples puntos de vista.

« Esto le conduce a una concepción pictórica de la escultura, a una escultura como suma de pinturas, a una concepción de la escultura como una coherencia de superficies en lugar de una realización de masas [...] Miguel Ángel está del lado de la escultura, a la que considera linterna de la pintura [...]. »¹

Aunque realmente en cada periodo artístico predominan distintas estructuras de la visión, globalmente la escultura impone sobre el ojo al tacto y, con ello, la apreciación artística y estética multiplica la suma de elementos por considerar, ya que la percepción llega por la visión y el tacto. Por ejemplo, por el tipo de materiales que maneja la escultura (mármol, granito, hierro, cobre y un sinfín de metales aliados) se planta frente al tiempo de una forma más duradera que la pintura. Los escultores y expertos en materia señalan que la función táctil en el espectador integra tres aspectos: experimentar la sensación de la calidad táctil de las superficies, la sensación de volumen que se percibe a través del espacio que dicho volumen ocupa y la sensación de masa proporcionada por el peso del objeto escultórico. Estas sensaciones pueden separarse para ser estudiadas conceptualmente pero, nuevamente, para la experiencia sensible, se trate del creador o del contemplador, se integran en un solo acto: “el hombre necesita crear escultura como un recurso para establecer y desarrollar su propio sentido de la existencia real, que toma de la propia tridimensionalidad del cuerpo humano”.²

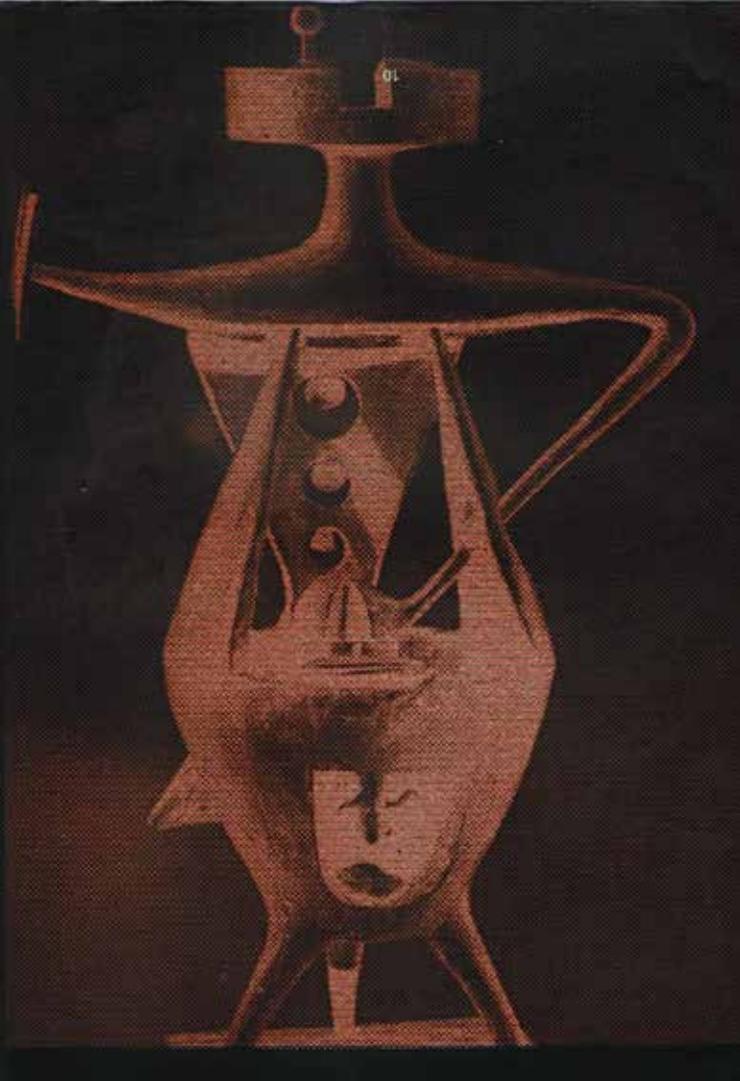
La descripción volumétrica de los cuerpos manifiesta la pasión que empuja y emerge hacia la superficie. Sartre concibe la sensación como imagen; considera la sensación como dato y estructura para la imagen; así, la lectura que realiza a la escultura contemporánea a partir de su teoría de lo imaginario le permite concebir el espacio vacío como un ejercicio en el cual el campo de la conciencia se limpia, es decir, en el vacío mental o imaginario, los individuos regresan constantemente a la búsqueda de significados. Por lo tanto, la cualidad del vacío mental es la transparencia o apertura del espacio para ser llenado nuevamente.

Distancia y movilidad ante el ser son el dictamen de la escultura contemporánea; la distancia entre la materia y el modelo es la misma visión del hombre frente a lo humano, es “la distancia del hombre” ya que “De un modo o de otro, un escultor debe ser la víctima elegida del espacio, si no en su obra, en su vida”.³ Por otra parte, el movimiento es apprehendido como trayectorias ondulantes, imprecisas y otras veces, con precisión casi matemática, alcanzan su objetivo. Cualquier esbozo móvil está “siempre a

¹ G. Borrás, *Introducción general al arte, arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas*, pp. 156-157.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 193.



Man with Drum, David Hare.
Escultura en metal, altura 60
cm.

ESCULTURA Y
PENSAMIENTO
COMO MODOS
ESPACIALES

mitad del camino entre la nada y el ser”;⁴ “entre la materia y la vida”,⁵ siguiendo trayectorias reales e imaginarias.

Descripción de la escultura Man with Drum

La forma escultórica de la obra apela al “gesto silencioso” del metal que se comunica a través de una disposición geométrica que combina líneas curvas y rectas que producen el efecto del ritmo y de la pausa a través de ondulaciones. Según la posición de las líneas en el objeto, se sugiere algún órgano o función orgánica como puede ser la fuerza de la libido sexual. Espacialmente, el gesto se expresa completamente, es decir, no remite a nada externo, el movimiento gestual comienza en el objeto y en él mismo acaba. Por ejemplo, puede decirse que su extremidad superior derecha, probablemente un brazo, apunta hacia el horizonte. La descripción de este movimiento no corresponde con la traslación temporal y espacial, sino con una fuerza interna que el “gesto silencioso” señala como una conducta, una fuerza, una pasión.

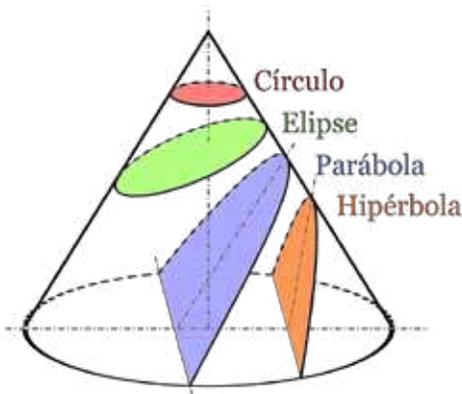
La extremidad contraria atiende el ritmo sonoro del tambor pélvico. El equilibrio de la pieza se consigue con la estabilidad de las tres extremidades inferiores fijadas libremente al suelo; de manera contraria, el movimiento está sugerido por el vaivén y la separación natural de los miembros superiores. Al ritmo del toque instrumental, todo el cuerpo se torna en caja vibratoria abierta y transparente al tacto y a la vista.

La caja torácica y el vientre dejan libre a la percepción la forma, la distancia, y el volumen interno de todas las partes como elementos vitales de la unidad orgánica. Así, también en la caja

⁴ Ibid., p. 187.

⁵ J.P. Sartre, La república del silencio. Situaciones III, p. 198.

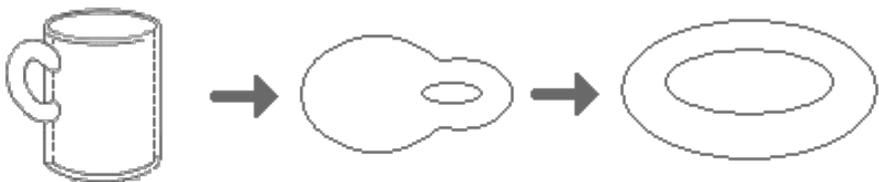
torácica luce la línea circular de la columna dorsal; ahora, la caja pélvica muestra la virilidad de un miembro cuyas hélices giran al ritmo del golpeo. La cabeza es un disco cuya imagen asemeja el movimiento de una circunferencia, cuya trayectoria es paralela al giro del miembro pélvico. La esfera que brota del disco parece una manija que junto a las extremidades superiores se agacha y se levanta, sube y baja, golpea y toma el impulso natural de los cuerpos luchando contra la ley de gravedad; lo que se insinúa son movimientos cuya geometría describe parábolas ²¹⁶



Sculptures à n dimensions

Sartre orienta su reflexión de la siguiente manera, el título lo precisa: *Sculptures à n dimensions* expresa la multiplicidad de formas y ángulos respecto a la creación y a la percepción de un objeto artístico; de hecho la consonante n indica el cardinal, el número o la cantidad de elementos de un conjunto, sea esta cantidad finita

o infinita; en este caso se trata de un objeto considerado como cuerpo o espacio topológico. Para ilustrar este principio tomamos la transformación isométrica de una taza convertida en una dona o rosquilla. Esta imagen representa la interpretación intuitiva de problemas topológicos o incluso de algunos conceptos geométricos que son intuitivos paralelamente por la filosofía. La transformación de la taza en tres etapas permite visualizar la relación espacial entre la producción de imágenes y la intuición del espacio geométrico. Particularmente, nos permite apreciar movimientos similares a lo que Sartre llama ondulación de las imágenes.



También la ilustración ejemplifica el movimiento vital de los cuerpos en el campo imaginario; ¿qué objetos se presentan en las imágenes? Una taza, un cerrojo y una rosquilla de azúcar. Tres objetos diferentes e

⁶ La parábola es el lugar geométrico de los puntos de un plano que equidistan de una recta (eje o directriz) y un punto fijo llamado foco. En geometría proyectiva, la parábola se define como la curva envolvente de las rectas que unen pares de puntos homólogos en una proyectividad semejante. Algunas aplicaciones prácticas son: los radiotelescopios, los faros de los automóviles si la bombilla se sitúa en el foco de una superficie parabólica. También la trayectoria de una pelota que rebota es una sucesión de parábolas.

independientes pero, al mismo tiempo, uno solo conteniendo a los tres. Sartre define al objeto escultórico como unidad orgánica cuyo volumen es modelado por formas libres y llenas de asociaciones, mas no de signi-ficados. En el segundo párrafo de la crítica, Sartre concibe a la escultura hareana como la expresión que resuelve el conflicto entre “el espacio y la idea” a través del vaciado de formas humanas y animales que son vo-lumétricamente “realidades ambiguas” en estado de transformación; son divisibles e incompuestas y, por añadidura, son correlativas al mundo de la acción y al universo de las emociones.

ESCALURA Y
PENSAMIENTO
COMO MODOS
ESPACIALES



Referencias

- Borrás Gualis, Gonzalo M., “Capítulo II. Escultura”, *Introducción general al arte, arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas*, Istmo, s. l., 1996.
- Hare, David, *David Hare Papers, 1944-1969. Archives of American Art N/70-1*. Smithsonian Institute, Washington-New York City.
- Sartre, Jean-Paul, “Los móviles de Calder”, *La república del silencio. Situaciones III*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1968.
- _____ «*Sculptures à n dimensions*», en Contat, Michel y Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Mayenne, Gallimard, 1980.



ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LOS ESCRIBANOS
NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVI
Y EL ARCHIVO GENERAL DE NOTARÍAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Autónoma de México

~§~ Elena Anzures Medina ~§~

«El pensamiento es la principal facultad del hombre, y el arte de expresar los pensamientos es la primera de las artes»

Etienne Bonnot de Condillac. Siglo XVIII.

Origen del Archivo General de Notarías

«Desde hace [...] tiempo se ha puesto de manifiesto la importancia [...] de los documentos notariales para la historia local en todas sus facetas, ya que es en este molde formal donde se acoge el pulso cotidiano de una ciudad...»

María Luisa Pardo Rodríguez, 1993

La tradición y la necesidad del registro de aquello que se valora como apreciable y que debe trascender a las generaciones es ciertamente una de las razones por las que los hombres han buscado el modo de dejarlo asentado de diversas maneras. Desde los primeros contactos entre el Viejo y el Nuevo mundo, los escribanos participaron como testigos y relatores de los sucesos más relevantes. Los españoles que fundaron la Nueva España no consumaron acto alguno sin que un escribano o testigo dejara testimonio de ello.¹ Así, la vida por ellos implementada en 1521 gradualmente fue instaurando la cultura burocrática y jurídica española, dentro de la cual el escribano público y la institución notarial, fueron los protagonistas de ir originando documentación propia, buenos o malos los escribanos eran indispensables en todas partes e integraban una parte fundamental de la sociedad española.² Del desempeño y observancia del oficio de los escribanos públicos de la ciudad de México, surgirá el actual Archivo General de Notarias de la Ciudad de México; gracias a la redacción y existencia de sus libros de registro de instrumentos, llamados protocolos, subsiste hasta hoy día el testimonio de múltiples actos jurídicos solemnizados en nuestro pasado.

¿Pero, quiénes eran los escribanos?

Al nacer la Nueva España tanto la legislación del Reino de Castilla, como la realidad particular americana permearon la forma y función de las leyes que integrarían el derecho Indiano.³

Llegada la segunda mitad del siglo XVI, las ciudades empezaron a poblarse de burócratas: “Los nuevos poderosos”⁴ como eran llamados se integraban por los litigantes, agentes de negocios, procuradores, escribanos y alcaldes ordinarios, entre otros.⁵

¹ *Todas las fotografías son de mi autoría. Se considera a Rodrigo de Escobedo, escribano de “escuadra” o del Consulado del Mar, como el primer escribano que ejerciera el oficio en América, tras de dar fe de la toma de posesión de la isla Guananí. Diego de Godoy, escribano oficial, de la expedición de Juan de Grijalva, dio fe, en mayo de 1518, de la toma de posesión de la futura Nueva España. Tiempo después, actuaría bajo las órdenes de H. Cortés, dando fe y “anotando todo lo acontecido”, como la instalación del Ayuntamiento (primera autoridad española en nuestro territorio) y la fundación de la Villa Rica de la Veracruz. “A partir de este momento, el escribano está siempre al lado de Cortés.” M. E. Chico de Borja, *Historia del Colegio de Notarios 1792-1901*, p. 5-6 y 9.

² V. Cortés, *La escritura y lo escrito. Paleografía y diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*, p. 21.

³ Cfr., J. Israel, *Razas, clases sociales y vida política*, p. 16. En la Nueva España, durante el siglo XVI, se aplicaron las leyes castellanas, como las Siete Partidas, el Ordenamiento de Alcalá, Las Leyes de Toro, posteriormente las recopilaciones de Castilla, así como las disposiciones propias para América y que conformaría las Leyes de Indias. M. E. Chico de Borja, *op. cit.*, p. 11.

⁴ A. Moreno Toscano, “El siglo de la conquista”, en VV.AA. *Historia General de México*, Vol. 1, p. 359.

⁵ Vid. al respecto resulta interesante el diálogo sobre el interior de la ciudad, entre Alfaro y Suazo, en: F. Cervantes de Salazar, México en 1554, p. 29.

Esta burocracia facilitó a quienes gozaban del privilegio de saber escribir, dedicar sus esfuerzos en las oficinas y escribanías, naciendo una nueva clase relevante: la gente de pluma, ⁶ la cual gozó no sólo de un mejor estatus social sino de una opción ocupacional muy atractiva. El escribano público había llegado a la Nueva España como un profesional jurídico que desempeñaba un cargo conferido por el rey.⁷ Con el ejercicio de su función de carácter público pudo documentar y escriturar negocios privados y actos judiciales, con plena fuerza probatoria ante cualquier tribunal. Por ello tenía derecho a percibir sus honorarios por su desempeño, los cuales fueron reglamentados y controlados por las audiencias reales, las cuales establecían los aranceles respectivos.⁸

Dada la significación del cargo de escribano, éste debía recaer en quienes hubiesen probado fidelidad para su rey y reino además de poseer bienes o caudal para evitar el mal empleo de su oficio a causa, por ejemplo, de la codicia. Precisaban ostentar capacidad para la aplicación atinada de los formularios y manuales y para la corrección de lo que no estuviera acorde a Derecho; lo cual implicaba leer y escribir correctamente. Que fueran honrados, no mentirosos, de entendimiento y sentido para comprender y escribir de modo correcto y sin avaricia.⁹ Se les demandaba procedieran de matrimonios legítimos ¹⁰ y mayores de 25 años,¹¹ que no fueran religiosos ni clérigos, hubieran cursado un periodo de preparación y experiencia práctica de cuatro años generalmente como ayudantes de otro escribano, además de aprobar un examen ante la Real Audiencia, donde el aspirante era calificado. Una vez cubiertas las formalidades, había que aguardar el nombramiento del rey.¹² Este cargo les era prohibitivo a las mujeres, los menores, mestizos, negros, religiosos, encomenderos, y a los descendientes (hasta los nietos) de los reconciliados con la santa inquisición o quienes hubieren muerto en la hoguera.¹³

⁶ "La que tiene por ejercicio escribir". Diccionario de la Lengua española, vigésima segunda ed. Disponible en: <<http://lema.rae.es/drae/?val=gente%20de%20la%20pluma>> consultado 24 enero de 2014.

⁷ Este carácter era tan determinante que en los Estatutos del Real Consejo de Escribanos de México, aprobados por el Su Majestad el 19 de junio de 1792, indicaba. "[...] que solo el Rey puede crearlo, por ser Ramo del Señor y del Reino, y no convenir que otro tenga facultad de poner lugar de tan gran guarda, y de tan gran lealtad". M. E. Chico de Borja, op. cit., p. 211.

⁸ I. Mijares, *El estudio histórico de la actividad notarial...*, op. cit., pp. 39-40.

⁹ V. Cortés, op. cit., p. 22.

¹⁰ N. de Yrolo, *La política de escrituras*, op. cit., p. 242.

¹¹ "[...] la 'plena edad' castellana [...]" J. Bono, *Historia del derecho notarial*, Vol. 2 p. 212. Cfr., todos los requisitos del notario Vid., pp. 212 y 240.

¹² "La enseñanza práctica de la técnica notarial se realizaba, pues, a través del magisterio de un notario. Las respectivas obligaciones de maestro y discípulo (éste siempre de edad juvenil) se regulaba en un contrato de aprendizaje, verbal o escrito [...]" *Ibid.*, p. 227. La ausencia de una educación académica o institucionalizada se suplió con la lectura de obras generales de derecho y arte notarial. J. Luján, *Los escribanos en las indias Occidentales*, pp. 78-81. Cfr. A los títulos relacionados con el arte notarial Vid., p. 78-90. *La Política de escrituras del escribano Nicolás de Yrolo Calar* fue la primera obra editada en la Nueva España, en 1605 y el primer formulario notarial impreso en América. En este texto el autor ejemplifica las escrituras notariales más usuales del ámbito novohispano. Este manual facilitaba la preparación y aprobación del examen de escribano así como servirle de guía para aclarar dudas en el desempeño del oficio. Nicolás de Yrolo *La política de escrituras*, pp. XIII- XVIII.

¹³ I. Mijares, *Escribanos y escrituras públicas en el siglo XVI el caso de la ciudad de México*, pp. 54-56.

En las Leyes de Indias se estipulaban tres categorías diferentes de escribanos públicos:

- 1.- Escribanos reales, facultados por el rey, podían usar del oficio en todo el territorio a excepción de donde hubiese escribanos del Número.
- 2.- Los escribanos adscritos a alguna dependencia burocrática, donde básicamente, fungían como secretarios y amanuenses de alguna autoridad real, como: los escribanos de la Cámara del Consejo Real de la Indias, de la Casa de Contratación de Sevilla, de la Armada, de Naos, etcétera.
- 3.- Escribanos del Número: quienes sólo ejercían en el ámbito asignado de una ciudad o pueblo. En estos territorios quedaban excluidos los escribanos reales.¹⁴

Usualmente los escribanos primero lo eran reales y después públicos.¹⁵

El término notario se aplicaba en esta época a los escribanos eclesiásticos, con jurisdicción para documentar los asuntos religiosos en los obispados y parroquias. Los hubo ordinarios y mayores y eran designados por los obispos. La reglamentación de éstos quedó estipulada en el Concilio de Trento (1545-1563). El aspirante también debía aprobar un examen como escribano real ante una autoridad civil y obtener de ella su autorización o fiat.¹⁶

El protocolo notarial, es un libro o registro que contiene la redacción previa de cada negocio y contrato que formaliza el escribano. De este libro que conserva las escrituras matrices o primera escritura, realizadas en presencia de las partes y los testigos, el escribano copia la escritura o instrumento público definitivo, sin enmendaduras ni tachones, que extiende a las partes interesadas. Los protocolos se guardan en libros designados de registros o de protocolos, a los que invariablemente se acude cuando se precisa una copia de la escritura. Los libros de protocolos son inherentes al oficio notarial, por lo que en caso de entregarse a alguna autoridad pasaban al cabildo de la ciudad.¹⁷

¹⁴ Esta restricción obedecía a argumentos de carácter jurídico y económico, puesto que toda escribanía del número por ser oficio vendible garantizaba a la corona la obtención de dinero, por otro lado de haber consentido en ello, hubiera provocado la depreciación del valor de la escribanía. F. de Icaza Dufour, "De los escribanos públicos en Nueva España" en Morales Díaz, et. al., *El notariado en México a partir de su codificación*, pp. 60-65, y B. Pérez Fernández, *Historia de la escribanía en la Nueva España y el notariado en México*, p. 45.

¹⁵ I. Mijares, *El estudio histórico de la actividad notarial...*, op. cit., pp. 39-40.

¹⁶ "[...] aplica la palabra escribano [...] a los funcionarios que en el orden civil realizaban la misma función que en el orden eclesiástico llevó, especialmente, la apelación de Notario. [...] las mismas leyes indianas muestran que [...] hubo su razón para estimar sinónimas ambas voces, [...] por la comunidad de las funciones a que respondieron, [y] por el hecho que el título administrativo de los Escribanos se llamó notaría. [...] una de las acepciones de la voz Notario que todavía conservó el Diccionario de 1791 y dice «El que escribe a la mano lo que otro le dicta»". R. Altamira, *Diccionario castellano de palabras jurídicas y técnicas tomadas de la Legislación Indiana*, pp. 214-215; I. Mijares, *El estudio histórico de la actividad notarial...*, op. cit., p. 40. B. Pérez Fernández, op. cit., p. 45., y N. de Yrolo, op. cit., p. IX-X.

¹⁷ J. Bono, *Historia del derecho notarial español*, pp. 207-209. *Ibid.*, La ordenación notarial en las Indias. pp. 11-13.

Recintos que han albergado el Archivo General de Notarías de la ciudad de México

«El mundo es un templo hermoso, donde caben en paz los hombres todos de la tierra, porque todos han querido conocer la verdad, y han escrito en sus libros que es útil ser bueno, y han padecido y peleado por ser libres, libres en su tierra, libres en el pensamiento.»»

José Martí

ALGUNAS
REFLEXIONES
SOBRE LOS
ESCRIBANOS
NOVOHISPANOS
DEL SIGLO XVI
Y EL ARCHIVO
GENERAL DE
NOTARÍAS DE LA
CIUDAD DE
MÉXICO

El artículo 91 de la Ley del notariado del 11 de noviembre de 1901, permitió la institución de El Archivo General de Notarías de la ciudad de México.¹⁸ Así con su establecimiento, se pudieron reunir en un solo recinto todos los protocolos notariales, tanto los que se conservan de la época colonial como los producidos hasta nuestros días. Y al imponerse a los notarios la entrega de la totalidad de los protocolos notariales que tuvieran en su poder, estos libros se volvieron propiedad de la nación.¹⁹

Debido al ilimitado incremento de los libros que se incorporan a su acervo, el archivo ha tenido sedes diversas, algunas de ellas corresponde a inmuebles de reconocida belleza y valor arquitectónico, cuya historia se entreteje entre en la realidad y los tonos y matices de la leyenda así como en el devenir de las leyes de Reforma, que han interesado a los historiadores y especialistas.²⁰ El primer inmueble fue: el antiguo edificio del Departamento del Distrito Federal (antes Antiguas Casas Consistoriales o de la Diputación, Palacio del Ayuntamiento y actualmente Palacio de Gobierno del DF), de donde pasó a un edificio en la calle de

¹⁸ El Archivo ahora depende administrativamente de la Dirección General Jurídica y de Estudios Legislativos del Gobierno del D.F. y ya no del Registro Público de la propiedad. C. González Man, (Ed.), Corpus Christi, sede del acervo histórico del Archivo General de Notarías, p. 266.

Conviene precisar que, a partir de esta Ley, el concepto de notario se modifica, pues se exige por vez primera el título de abogado y se declara inconciliable la tarea notarial con el ejercicio de la abogacía profesional. Se determina asimismo pertenecer al Colegio de Notarios, usar protocolos y presentar un examen de admisión. De esta manera “[...] la profesión adquiere su carácter de función pública sujeta a una regulación específica”. M. E. Chico de Borja, op. cit., p. 2-3 y 20. La mayor parte de la documentación del siglo XVI se localiza dentro de la Serie Notaría Uno del Fondo Antiguo, que constituye el Fondo de Origen del Archivo de Notarías. Sobre el súbito aumento de los volúmenes que han dejado de prestarse a consulta vid. I. Mijares, Catálogo de protocolos del Archivo General de Notarías de la ciudad de México, p. 18.

¹⁹ B. Pérez Fernández del Castillo, op. cit., p. 41.

²⁰ Como lo es el Palacio de la Aduana de Santo Domingo, El convento de la Enseñanza y el Convento de Corpus Christi. Sobre el primero Vid., Á. González Gamio, “La leyenda de la Plaza de Santo Domingo”, en *La Jornada*, 22 de julio de 2001, disponible en:

<<http://www.jornada.unam.mx/2001/07/22/036a1cap.html>>, y “Un paseo por los secretos e historias de la Plaza de Santo Domingo”, Instituto Nacional de Bellas Artes Coordinación Nacional de Literatura, disponible en:

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&i-d=1025%3Aun-paseo-por-los-secretos-e-historias-de-la-plaza-de-santo-domingo&catid=121%3A-boletines&Itemid=89>, consultados el 10 de febrero de 2014.



El Archivo General de Notarías, visto desde la Alameda Central.

Mesinas, hoy República de Cuba. De ahí fue instalado en la calle de Filomeno Mata núm. 8.

Posteriormente el Archivo utiliza el segundo piso del antiguo edificio del Departamento del Distrito Federal, que daba a la calle de 5 de febrero. De donde se mudó a la planta baja de la Aduana de Santo Domingo o Aduana Mayor de México, con el tiempo se le trasladó al primer piso del edificio ubicado en la esquina de Ignacio Ramírez y Ejido. Durante la presidencia de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) se le encuentra en Manuel Villalongín núm. 16, donde comparte el despacho de las oficinas con la del Registro Público de la Propiedad y del Comercio.

No obstante de ahí fue transferido al convento de la Enseñanza, en el núm. 102 de la calle de Donceles (llamada inicialmente de los Cordobanes), en el cual permaneció de 1968 a 1988,²¹ de donde se le trasladó a la Col. Primero de Mayo, dentro del histórico barrio de La Candelaria de los Patos, a escasa distancia del Palacio Legislativo de san Lázaro (sede de la Cámara de Diputados), justamente frente a la estación Candelaria de la Línea 1 del metro y del templo de San Jerónimo. Finalmente, tras más de un siglo de emigrar por diferentes espacios el Acervo Histórico de este archivo, a partir del 14 de julio de 2005, se custodia y reposa en Av. Juárez núm. 44, frente al parque urbano más antiguo de nuestro continente, la Alameda Central,²² frente al Hemiciclo a Juárez:

²¹ Ibid., pp. 63-64 y C. González Manterola, (Ed.), op. cit., p. 267-268.

²² Sobre la historia de este parque Vid., E. Rivera Carbó, "Alameda central de la Ciudad de México, cuatro siglos de remodelaciones", en Revista Bicentenario el ayer y hoy de México # 21, México, Instituto Mora, Vol. 6, No. 21. 2013. Disponible en: <<http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/alameda-central-de-la-ciudad-de-mexico-cuatro-siglos-de-remodelaciones/>>, consultado el 30 de enero de 2014.

En el rescatado y acondicionado Templo del Ex Convento de Corpus Christi, bello ejemplo de la arquitectura dieciochesca, (1724-1728)²³ actualmente rodeado por el conjunto de la Plaza Juárez²⁴ (sede las nue-vas instalaciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, dicha área es una muestra espléndida de la arquitectura contemporánea) y el Museo Memoria y Tolerancia, (inaugurado en octubre de 2010).

El Acervo histórico del Archivo General de Notarías, sus fondos y secciones

El *corpus* del acervo histórico de este archivo, está ordenado cronológicamente y está conformado por tres fondos documentales o archivísticos.

- 1.- Fondo antiguo, documentación del siglo XVI, a principios del siglo XX.
- 2.- Fondo contemporáneo, documentación de 1901 a 1935.
- 3.- Fondo Consular, formado por los libros de los embajadores y cónsules del primer tercio del siglo XX.

La sección Antigua del Archivo, es el antecedente del Acervo histórico del Archivo General de Notarías, y su documentación constituye parte fundamental de la memoria cultural de nuestra ciudad y de nuestra patria. La abundancia de escrituras conservadas demuestran la gran aceptación y difusión que la institución del notariado gozaba y cómo estaba plenamente extendida en la sociedad novohispana,²⁵ así como hasta nuestros días. La segunda escritura notarial más antigua de nuestra nación, se encuentra en él y data de 1525 ²⁶ y corresponde al escribano Juan Fernández del Castillo.

Si bien este gran repositorio se constituye en uno de los patrimonios documentales del siglo XVI más inapreciables de nuestra nación, sólo se han conservado 98 volúmenes. Entre los datos de sus folios, la vida cotidiana de la ciudad, se revela a través de los rostros y nombres de celebridades como sus insignes conquistadores, pero sobre todo de sus primeros habitantes españoles, indígenas, artistas, oidores, alcaldes, aprendices, frailes, capitanes, comerciantes, viudas, huérfanos, esclavos, etcétera. ²⁷ Estos documentos revelan y aportan aspectos del pensamiento y actuación familiar, patrimonial, contractual, religioso y

²³ Á. Bolaños Sánchez, "Fue inaugurado el Archivo General de Notarías en el Templo de Corpus Christi", en La Jornada, viernes 15 de julio de 2005. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2005/07/15/index.php?section=capital&article=042n1cap>>, consultado el 2 de febrero de 2014. Sobre la historia del Convento Vid., A. Rocha Cortés, "El convento de Corpus Christi de México, para indias cacicas (1724). Documentos para servir en la restauración de la iglesia", en Boletín de Monumentos Históricos, Tercera época, Instituto de Antropología e Historia, p. 20. Disponible en: <<http://www.boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV1P17.pdf>>, consultado enero 2014.

²⁴ C. González Manterola, (Ed.), op. cit., pp. 42 y 57.

²⁵ I. Mijares, Escribanos y escrituras públicas... op. cit., p. 45.

²⁶ Vid., "Ex Templo de Corpus Christi resguarda tesoro documental", en Periódico Digital. Com, miércoles 18 de diciembre de 2013. Disponible en: <http://periodicodigital.com.mx/notas/resguarda_el_ex_templo_de_corpus_christi_tesoro_documental#.UwAJJfl5PFI>, consultado el 3 de febrero de 2014.

²⁷ C. González Manterola, (Ed.), op. cit., p. 14 y 21-22. Vid., "Reliquias documentales reúnen en muestra cuatro siglos de historia de México" en Crónica.com.mx, 1 octubre de 2010. Disponible en: <<http://www.cronica.com.mx/notas/2010/535332.html>>, consultado el 4 de febrero de 2014.

devocional, así como artístico de sus protagonistas. Es decir, esta riqueza documental alude a la sustancia misma de la identidad, memoria y conocimiento de la historia de la Ciudad de México, (“materia prima” del historiador).

Relevancia de los testimonios notariales

« La poesía es la memoria de la vida y los archivos son su lengua. »

Octavio Paz.

ALGUNAS
REFLEXIONES
SOBRE LOS
ESCRIBANOS
NOVOHISPANOS
DEL SIGLO XVI
Y EL ARCHIVO
GENERAL DE
NOTARÍAS DE LA
CIUDAD DE
MÉXICO

Si bien todos los archivos suscitan una creciente atención, aquellos que custodian fondos como los fondos notariales, suman un atractivo adicional a la investigación temáticamente más innovadora. La mayoría de los pobladores a lo largo de su vida tenían que acudir y solicitar los servicios de un escribano o notario, los cuales por su número, produjeron abundante documentación de una rica variedad tipológica. La incidencia e importancia que estos personajes tuvieron en la sociedad, los ha vuelto sumamente llamativos, para quienes ven en el contenido de sus escrituras una fuente inapreciable, pues su contenido informativo complementa la información contenida en los documentos de las instituciones públicas.²⁸

Si bien el siglo XVI novohispano, ha sido ampliamente trabajado a partir de variadas cuestiones y posturas historiográficas, el caudal de información contenido en las más de 27 000 escrituras notariales que se conservan en el Archivo General de Notarías, de ese siglo, son por ello fuentes indispensables para el estudio de nuestra ciudad, que para entonces se transformaba en el centro urbano más relevante del continente y en uno de los más sobresalientes del mundo. Los hechos que describen ofrecen posibilidades de análisis interesante y novedoso, de esta centuria, que es el cimiento, político, económico, social y cultural de México, como ciudad y como nuestra patria “[...] porque por su función jurídica [...] aseguren como pocas fuentes la veracidad de la información que contienen”.²⁹

La expansión de la burocracia permitió a los escribanos formalizar y escriturar tanto los negocios privados, como los actos judiciales, al intervenir en las causas civiles y criminales que les fueran asignadas, y que fueran capaces de generar con gran velocidad millares de documentos, gracias a su preparación en el arte de la escritura y de la diplomática. La actividad del escribano y el ejercicio de su oficio preservó no sólo su memoria sino la de su entorno al legarnos las formalidades de aquello que sucedía bajo la normatividad de su tiempo (arrendamientos, ventas, poderes, testamentos, pleitos ventilados en los tribunales, etcétera) y que actualmente se custodia en los archivos notariales.

²⁸R. Alberch Fugueras, Los Archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento, p. 70

²⁹I. Mijares, Dossier. Documentos notariales y la historia de México, p. III. Todo acto registrado en los protocolos conforma una prueba de haberse hecho acorde a las disposiciones legales. “Estos instrumentos han probado ser valiosos documentos históricos y nos ayudan a reconstruir la vida de los siglos pasados”. M. E. Chico de Borja, op. cit., p. 10.

No obstante que la institución notarial cubrió la necesidad de otorgar fe de prácticas contractuales (rasgo que se volvería su sello distintivo) que formaban parte de la cotidianidad de la sociedad novohispana, esta riqueza ha sido poco explotada y aprovechada, pues no es consultada con la asiduidad que se esperara.³⁰ Este abandono documental, común a la mayoría de los archivos, se debe al gran reto paleográfico, y al gran deterioro en que se encuentra.



Lo cual ha derivado en la falta de instrumentos de consulta o descripción documental; por el gran volumen de la información, la falta de interés y/o de presupuesto por parte de las autoridades y la falta de paleógrafos capacitados para enfrentar la letra de los siglos coloniales y en particular la letra del siglo XVI. La cual resulta “incomprensible” para quien carece de capacitación y experiencia paleográfica

ALGUNAS
REFLEXIONES
SOBRE LOS
ESCRIBANOS
NOVOHISPANOS
DEL SIGLO XVI
Y EL ARCHIVO
GENERAL DE
NOTARÍAS DE LA
CIUDAD DE
MÉXICO

y diplomática indispensable; lo cual se suma al estado de deterioro de los documentos. Afortunadamente se han incrementado tanto los trabajos individuales como institucionales, que han elaborado instrumentos de descripción documental apropiados de modo que faciliten al investigador su acercamiento a los repositorios, y a su información.³¹

Uno de estos esfuerzos es la iniciativa del Seminario de Documentación e Historia Novohispana del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM,³² fundado en 1987, con el fin de preservar y difundir la información de esta documentación notarial que estaba en riesgo de perderse irremediabilmente.

³⁰E. Anzures Medina, Catálogo y extractos de protocolos de Juan Pérez de Rivera Cáceres, escribano público de la ciudad de México (1631-1658), p. VII y VIII.

³¹ I. Mijares, Dossier, op. cit., p. III-IX. Los instrumentos de descripción documental son: el inventario, el cual es una descripción sistemática de sus series documentales. La guía ofrece una perspectiva global del todo o de una parte de los fondos y pueden ser especializadas, temáticas, breves y de archivo u fondo. El catálogo describe todos y cada uno de los documentos del fondo y puede ser exhaustivo. El índice es la lista alfabética de palabras por la cual se accede al contenido de la sección serie del fondo documental. María del Carmen Pescador, El archivo instrumentos de trabajo, pp

³² Este seminario creado, con el fin de promover y desarrollar la investigación de la historia colonial de la Ciudad de México, ha contribuido al rescate y preservación documental por medios informáticos, publicados, impresa o digitalmente inventarios y catálogos. En conjunto con el Archivo General de Notarías de la ciudad de México y el Archivo General de la Nación, ha colaborado en la creación de bases de datos. Como miembro de él, desde 1992 he recibido e impartido formación y capacitación especializada y he participado en sus proyectos de investigación, rescate archivístico, y sus publicaciones. Cfr., Elena Anzures, Catálogo y extractos de protocolos de Juan Pérez de Rivera Cáceres, escribano público de la ciudad de México (1631-1658), p. V-VII; I. Mijares, Catálogo de protocolos del Archivo General de Notarías, op. cit., pp. 7-9 y N. de Yrolo Calar, La política de escrituras, p. VII.

Finalmente tras diferentes proyectos de trabajo y preparación de instrumentos de descripción e información como inventarios y catálogos y evitar así el detrimento de los documentos originales, pudo restaurar, digitalizar y completar la catalogación de todos los protocolos del siglo XVI del Acervo Histórico del Archivo General de Notarías y la implementación de un Banco de Información que permitiera acceder tanto al contenido como a la imagen digitalizada de estos documentos. Esta gran meta se alcanzó entre octubre de 2008 y marzo de 2011, mediante un magno proyecto³³ llamado “Proyecto de Catalogación y Rescate de los libros de Protocolos del siglo XVI del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México”.³⁴ Lográndose así construir un Banco de datos integrado por 27,504 fichas de contenido y cerca de 58,000 imágenes digitales, con el cual se contribuyó a preservar este patrimonio documental, rescatar y difundir su información y potenciar la investigación, ya que ahora resulta viable acceder a todo el tesoro notarial del siglo XVI.³⁵ El cual posibilitará a las generaciones presentes y futuras tenerlos como objeto de estudio y, en última instancia, comprender el pensamiento del pasado y el presente desde nuevas ópticas



³³Las instituciones involucradas en el proyecto fueron: La Consejería Jurídica y de Servicios Legales, del Gobierno del Distrito Federal, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Colegio de Notarios del Distrito Federal.

³⁴ Este Proyecto, estuvo dirigido por la Dra. Ivonne Mijares Ramírez, Investigadora del Instituto de Investigaciones Históricas, docente y tutora del posgrado de las Facultades de Filosofía y Letras y Arquitectura de la UNAM, fundadora y Coordinadora del Seminario de Documentación e Historia Novohispana, quien me confió la coordinación de la transcripción paleográfica y catalogación documental del proyecto, la capacitación y asesoramiento de los catalogadores, y la revisión de la base de datos.

³⁵ I. Mijares, “Proyecto de catalogación y rescate de los libros de protocolos del siglo XVI del Archivo General de Notarías de la ciudad de México, (Informe octubre 2008-marzo 2009), Reporte Final”, *op. cit.*, pp. 4-6.

Referencias:

Altamira y Crevea, Rafael, *Diccionario castellano de palabras jurídicas y técnicas tomadas de la Legislación Indiana*, UNAM Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 1987.

Alberch, Ramon, *Los archivos entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*, Editorial UOC, Barcelona, 2003.

Anzures Medina, Elena, *Catálogo y extractos de protocolos de Juan Pérez de Rivera Cáceres, escribano público de la ciudad de México (1631-1658)*, Facultad de Filosofía y letras, tesis de licenciatura, México, 2000.

Bono, José, *Historia del derecho notarial español, Junta de Decanos de los Colegios Notariales de España*, Madrid, 1979, tomo II.

Chico de Borja, María Elena, *Historia del Colegio de Notarios 1792-1901*, 2ª ed., Porrúa, Colegio de Notarios del Distrito Federal, México, 2002.

Cortés, Vicenta, *La escritura y lo escrito. Paleografía y diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1986.

Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554*, UNAM, México, 1984, (Biblioteca del Estudiante Universitario No. 3) Israel, Jonathan, Razas, *clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Garibay, Jorge y Garzón Elisa, *Vocabulario archivístico, civil y eclesiástico, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México*, México, 2010.

González, Carlos, (Ed.) *Corpus Christi, sede del acervo histórico del Archivo General de Notarías*, Gobierno del Distrito Federal, México, 2006.

Luján, Jorge, *Los escribanos en la Indias Occidentales*, UNAM, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, México, 1982.

Moreno, Alejandra, “El siglo de la conquista”, en VV.AA. *Historia General de México, Vol. 1* El Colegio de México, México, 1980.

Mijares, Ivonne, *Catálogo de protocolos del Archivo General de Notarías de la ciudad de México*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instrumentos de Consulta /3, 2002.

_____*Dossier Documentos notariales y la historia de México*, Colegio de Notarios del Distrito Federal, México, 2009.

_____*El estudio histórico de la actividad notarial en la ciudad de México durante el siglo XVI*. Tesis de doctorado. UNAM, Filosofía y Letras, México, 1994.

_____*Escribanos y escrituras públicas en el siglo XVI. El caso de la ciudad de México*, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1997.

_____*“Proyecto de catalogación y rescate de los libros de protocolos del siglo XVI del Archivo General de Notarías de la ciudad de México, (octubre 2008-marzo 2009), Reporte Final”*, inédito, 2009.

Morales Díaz, Francisco, *Francisco de Icaza Dufour, y Bernardo Pérez Fernández*, (ponentes), El notariado en México a partir de su codificación, Asociación Nacional del Notariado en México A.C., Florencia, 1984.

Pérez Fernández, Bernardo, *Historia de la escribanía en la Nueva España y el notariado en México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 1983, (serie C. Estudios Históricos, núm. 15).

Pescador del Hoyo, María del Carmen, *El archivo instrumentos de trabajo*, Ediciones Norma, Madrid 1986.

Rocha, Arturo, “El convento de Corpus Christi de México, para indias cacicas (1724), *Documentos para servir en la restauración de la iglesia*”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, No. 1, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, CONACULTA-INAH, 2004, pp. 17-39. Disponible en: <<http://www.boletin-cnmh.inah.gob.mx/boletin/boletines/3EV1P17.pdf>>

Tamayo, Alberto, *Archivística diplomática y sigilografía*, Cátedra, Madrid 1996.

Yrolo Calar, Nicolás de, *La política de escrituras*, María del Pilar Martínez López-Cano (coord.), estudio preliminar, índices, glosario y apéndices de María del Pilar Martínez López-Cano, Ivonne Mijares y Javier Sanchiz, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1996. (Serie Historia Novohispana, 56).



Asociación
Interdisciplinaria para el
Estudio de la Historia de México
Arte, Espacio y Pensamiento 1

Primera Edición Septiembre del 2022
Editado por la Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de
la Historia de México, A.C.,
Elaborado en el marco del proyecto PIFFyL
"Seminario del Pensamiento en Español"
2015-014.
Colegio de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Diseño editorial por Studio Cenzontle

ISBN: : 978-607-99719-3-9



Los textos que presentamos en este volumen fueron presentados por primera vez en el Segundo Coloquio “Arte, espacio y pensamiento”, realizado en la Facultad de Arquitectura y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México 2014. En ellos, sus autores nos invitan a pensar en torno al espacio, que al mismo tiempo que objeto del pensamiento es el sitio en el que se lleva a cabo nuestro día a día. Se trata de analizar las múltiples acepciones y significados que tiene para cada uno de nosotros; cómo lo creamos, cómo lo transformamos, cómo lo cuidamos, cómo logramos que trascienda por su valor intangible.

En el espacio, lo tangible y lo intangible se entrecruzan sin reglas ni orden exacto pues son conceptos que como la arquitectura, el cine, la literatura y la filosofía se antojan infinitos y difíciles de “ordenar” en tanto tienen que ver con la sutileza de los cinco sentidos. Por eso el camino que sigue este texto vibra en los pensamientos y reflexiones que vienen a la mente cuando se piensa el espacio.



SEMINARIO
DE PENSAMIENTO
EN ESPAÑOL



Asociación
Interdisciplinaria para el
Estudio de la Historia de México

