

LA REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA DEL PASADO: SIGNIFICADO VERSUS VACÍO EN *LA SEXTA LÁMPARA* DE PABLO DE SANTIS^(*)

THE ARCHITECTURAL REPRESENTATION OF THE PAST: MEANING VERSUS EMPTINESS ON PABLO DE SANTIS' *LA SEXTA LÁMPARA*

FRANCO CAVAGNARO FARFÁN^(**)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)
cavagnaroff@gmail.com

Fecha de recepción: 11 de octubre de 2018
Fecha de aprobación: 19 de diciembre de 2018

RESUMEN

¿Cuáles son los vasos comunicantes entre arquitectura y literatura, entre lo concreto y habitable, y cuál la brecha entre lo lingüístico y la inhabitabilidad del espacio que se crea a través de las palabras? El objetivo de este artículo es evidenciar la complementariedad y las diferencias entre ambas disciplinas, a través de la novela *La Sexta Lámpara* (2004) de Pablo De Santis, que pone en el centro de su trama el desarrollo histórico de la arquitectura decimonónica y la moderna, los proyectos utópicos que derivan de ambas formas, y cómo se diferencian en el espacio geográfico europeo y americano. Para establecer estas conexiones y desarrollarlas, se emplean las ideas que David Spurr plantea en su libro *Architecture & Modern Literature* (2012).

PALABRAS CLAVE

Arquitectura; literatura; modernismo; literatura argentina

ABSTRACT

What are the communicating vessels between architecture and literature, between the concrete and habitable, and what is the gap between the linguistic and the uninhabitability of the space created through words? Our purpose is to show the complementarity and the differences between both disciplines, through the novel *La Sexta Lámpara* (2004) by Pablo De Santis, which centers its plot around the historical development of nineteenth century and modern architecture, the utopic projects of each and how they differ in the European and American geographic space. In order to establish these connections and develop them, the ideas of David Spurr in his book *Architecture & Modern Literature* (2012).

KEYWORDS

Architecture; literature; modernism; argentine literature

(*) Este artículo forma parte de una investigación multidisciplinaria sobre el patrimonio, y la relación entre arquitectura y literatura. Esta se inició con la redacción del artículo *Más Allá de la Estética: Jorge Eduardo Eielson frente al Legado Prehispánico*, y continuará con el tema del patrimonio histórico: fragmentación y poesía. Esta investigación, además, se extenderá a otros artistas, siempre tomando como punto de partida la literatura.

(**) Licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado la novela *El Viaje (Film de Treinta Minutos)*. Fue finalista en la Bial de Novela Premio Copé 2011, con *Me he puesto el traje aquel*. En 2016 publicó *Huaquero (Una historia sobre la Historia)*, la cual junto con la anterior conforman su *Díptico del Pasado*.

En *La Sexta Lámpara*¹ de Pablo de Santis, a pesar de su carácter de ficción escrita sin ambiciones, en su aparente superficialidad al encarnar la unión entre arquitectura y literatura, se desarrollan varias ricas líneas de análisis en las que la historia de la arquitectura y el modernismo² europeo se ven filtradas por una perspectiva borgiana contemporánea. Por otro lado, la ficción traza una clara dualidad entre la arquitectura europea decimonónica, que hace prevalecer el significado; y la arquitectura contemporánea, que se inclina por el vacío. Esa oposición será encarnada en el carácter del protagonista, el arquitecto Silvio Balestri, en sus años de aprendizaje en Roma y su madurez en Nueva York. En las siguientes cuatro secciones, se desarrollan cuatro aspectos de esta oposición.

La casa mental

Silvio Balestri, el protagonista de *La Sexta Lámpara*, no se siente en casa ni en Europa ni en América, y su vaivén es un tipo de desplazamiento geográfico en el espacio en busca de un lugar en donde concretar sus ideales, la promesa de un hogar donde sentirse pleno. Sin embargo, ninguno de los lugares parece finalmente albergar ese espacio: ni Roma ni Nueva York ni Buenos Aires. El tiempo de Balestri, que va desde su nacimiento en 1899 hasta 1940 aproximadamente, es el tiempo de la modernidad, en el que las formas empiezan a hacerse funcionales más que ornamentales, y la promesa del hogar permanece incumplida. Antes de entrar a desarrollar la interrelación entre arquitectura y literatura, conviene someter al análisis dos conceptos: *dwelling* y *homelessness*. El primero está vinculado al habitar la tierra, poseer un lugar de residencia, mientras que el segundo remite a la carencia de un lugar donde habitar. Esto último no solo en el sentido de falta de un techo, sino de no considerar el mundo como una casa. Por otro lado, el mundo de la literatura puede ser entendido como un *no lugar*³.

El título de la novela es una referencia directa a *The Seven Lamps of Architecture* (1849), de John Ruskin. *La Sexta Lámpara* hace referencia a la memoria⁴. Precisamente, uno de los fundamentales principios de la arquitectura y fuente de conservación del patrimonio europeo que defendía Ruskin en tan importante libro: el carácter que encontraba en las catedrales europeas y los valores detrás de ellas. El esteta cita la Biblia: "Our God is a house hold good as well as a heavenly one; He has an altar in every man's dwelling" (Ruskin, 1989, p. 184); así, esta promesa para la humanidad se enfrenta durante la modernidad europea a una crisis que en la propia novela de De Santis está encarnada en el arquitecto Balestri durante sus años de aprendizaje.

1. La novela efectivamente está poblada de motivos literarios y arquitectónicos, como si realmente se tratara de un breve compendio. Construido como un *bestseller*, los motivos son nombrados como guiños al conocedor. A pesar de su tono ligero, *La Sexta Lámpara* resulta bastante densa en el aspecto temático, si se toma en consideración que en alguna declaración el autor expresó que fue el ataque al World Trade Center lo que lo llevó a concebir la novela. Si los rascacielos eran el símbolo del poder y el dinero del capitalismo americano, 2001 es el año en que una de sus más importantes materializaciones cae. Finalmente, el trazo de las líneas narrativas de la novela se muestra como un laberinto de sucesos y citas compendiadas en 100 cantos dantianos.

2. El concepto de modernismo aquí empleado se basa en la acepción señalada por David Spurr: "Modernity is used here in historically limited terms to refer primarily to the social, cultural, and economic conditions of urban industrial society in the nineteenth and twentieth centuries." (2015, p. 3)

3. "In this essay, [Derrida] Derrida points out that literature has no essence or ideality of its own; the radical historicity of literature... means that literature has no safe dwelling place... Literature has no place of its own" (Spurr, 2015, p.54). Sobre la literatura, en *Filosofía y Letras* de Pablo de Santis, se afirma que "En literatura... para construir algo hay que destruirlo" (2000, p. 198).

4. Es decir, la idea de que las catedrales poseían su propio carácter, como si se tratara de lámparas que iluminan sus propios valores, en el siguiente orden: sacrificio, verdad, poder, belleza, vida, memoria, obediencia. De ahí que la sexta lámpara sea la memoria: "For Ruskin, one of the fundamental principles, or 'lamps', of architecture is what he calls the 'lamp of memory'. This is architecture's memorial function; it preserves the historical past, as in the great Gothic cathedrals of Europe but also in those domestic dwellings that are a memorial to the ancestral past of their inhabitants" (Spurr, 2015, p. 55). Para Jacques Le Goff el concepto de memoria se presenta en la Edad Media con la presencia de "los *Libri memoriales*, esos libros de memorias, donde se anotan los nombres de los difuntos por los que rezar... Todo esto arraiga una cultura de la memoria que cambia la dimensión del hombre" (Martínez, 2016, p. 35).

La arquitectura modernista se propone desmitificar esta promesa bíblica, pues la promesa de la nueva arquitectura no es ni celestial ni terrenal. Ese desarraigo, que no alcanza del todo a Silvio en sus primeros años en Europa, donde está rodeado de los valores de la antigüedad europea, se complementa con una enorme desilusión y la pobre experiencia de vida que es ofrecida a los hombres durante la primera mitad del siglo XX:

In his essay *Experience and Poverty* (1933), written the year that Hitler became chancellor of Germany, [Walter] Benjamin points out that writers like Bertolt Brecht and architects like Adolf Loos are equally motivated by “a total absence of illusion about the age and at the same time an unlimited commitment (*Bekanntnis*) to it”... Their disillusionment is not just with political events, but with the poverty of experience itself. (Spurr, 2015, p. 51)

Es a partir de esa crisis, generada por la Revolución Industrial y su influencia en la vida diaria, que se empezarán a hacer preguntas y se plantearán propuestas desde la arquitectura, la literatura y el arte en general, que van más allá de una cuestión de estilo u ornamental, con lo que tuvo lugar una reinención de la forma artística basada en las nuevas condiciones de la existencia.

David Spurr se basa en el ensayo *Building Dwelling Thinking* (1951)⁵ del filósofo Martin Heidegger para enfocar este aspecto. Allí este último afirma que la *casa* representa el ideal de la humana forma de *habitar* en completa armonía con su vecindad. Para el filósofo, la casa en Black Forest, lugar ideal de residencia, permanece como un contrasímbolo de la moderna condición de espiritual abandono, y la crisis real del habitar de hecho reside no en la presente escasez de vivienda, sino en el hecho de que los seres humanos están siempre en búsqueda de habitar en su más profundo sentido y que, con cada cambio, deben nuevamente aprender a habitar.

Spurr lo complementa citando a Adorno: “Dwelling in the proper sense is imposible... The world is no longer habitable... the heavy shadow of instability bears upon built form” (2015, p. 206). Esto mismo se puede complementar con la noción de que la literatura, como cosa mental, ocupa un no lugar. Ambas formas se encuentran en constante cambio, búsqueda y adaptación del proceso de *habitar*; por otro lado, su imposibilidad a través del lenguaje está directamente relacionada en esos años con la nostalgia presente en el siglo XIX por la pasada arquitectura, entonces enfrentada a un tipo de nueva conciencia de los espacios urbanos, y el juego con nuevos materiales y conceptos. Ese es el tiempo de Silvio Balestri.

El viaje hacia el vacío

La imposibilidad de habitar, cuyo contexto filosófico se ha trazado aquí brevemente, resulta central en la vida de Balestri. Esta idea se refuerza en la novela con la idea de la utopía arquitectónica y los proyectos no realizados del protagonista.

La oposición inicial es espacial: Europa y América. La primera representa la imposibilidad de un nuevo tipo de arquitectura; allí Balestri se pierde entre los pesados ornamentos y la monumental solidez de la memoria hecha arquitectura de la Roma de

5. La lectura del ensayo es aún más compleja, pues Heidegger (1995) plantea la idea de una unidad originaria en el habitar en la que se une lo mortal y lo divino, la tierra y el cielo. Esta última categoría marcaría una idea de lo espiritual: “Los mortales habitan en la medida en que esperan a los divinos como divinos... En la medida en que, en la desgracia, esperan aún la salvación que se les ha quitado” (p. 3). Esto resulta muy importante, ya que engloba el modo de habitar. Más adelante plantea que el rasgo fundamental de habitar es cuidar (velar por): “Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra... Salvar la tierra es más que explotarla o incluso estropearla. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra; no es hacerla nuestro súbdito, de donde solo un paso conduce a la explotación sin límites” (p. 3). Finalmente, es en la frase “La falta de una patria es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que llama a los mortales a habitar” (p. 8), donde se abre la brecha de una solución para la falta de un hogar. Véase: Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar* en http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/39_heidegger.pdf

inicios del siglo XX. Sigue la guía de su padre, escultor de ornamentos funerarios, y de su amigo Oskar Pollak, adorador del pasado, excavador intelectual de la Biblioteca Vaticana. Luego, el protagonista huye de todo ello, del romanticismo y las ruinas, de Giovanni Battista Piranesi, de los *dilletanti* y de las catedrales: no aquellas realizadas, sino la que obsesivamente buscaba Pollak, la de Thomas de Varens, llamada la Catedral Vacía, y va en busca de su exacto opuesto complementario, el rascacielos. Ahuyentado por la plenitud del significado, se exilia en Nueva York, donde priman la vacuidad y la geometría. Si bien para Pollak aquellos edificios no eran sino una colección de espacios vacíos, Balestri describe los rascacielos como las catedrales del presente, como la suma de todos los conocimientos y ambiciones de la época.

La segunda oposición manifiesta en la novela es la existencia de una arquitectura plena de significado, la del pasado, y la nueva arquitectura, la del presente, que impulsa el vacío. Nombrar a la Catedral Vacía (una catedral gótica ficticia) es crear una construcción utópica y liminal, una construcción cuya finalidad es contraria a la de toda catedral: ser el lugar donde se reúne la feligresía para participar de la transformación del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo. El hallazgo de la carta en la que Pollak explica esta utopía tiene lugar precisamente antes de su muerte, durante el viaje de Balestri a América:

El autor del proyecto era Thomas de Varens, que en 1341 había imaginado un templo gigantesco.... En el latín técnico de Varens se adivinaba el plan general de la construcción: cuando hubieran sido liquidados los últimos detalles y la catedral brillara en todo su esplendor, entonces se cerrarían sus puertas y se dejaría el templo vacío y tapiado para siempre. La catedral de Varens se convirtió en una obsesión para Balestri, que le dedicó a la obra más de cien apuntes de sus *quaderni*. Y en muchos de los edificios en los que trabajó –y sobre todo en las versiones finales del proyecto de su vida, *Zigurat*– **insinuó esa aspiración al lugar cerrado donde significado y vacío coinciden**⁶. (De Santis, 2008, pp. 33-34).

Para una mejor comprensión del paralelo que se establece entre esta catedral y el proyecto utópico de Balestri, se planteará aquí su relación con las ideas de John Ruskin, un esteta que consideraba a la arquitectura gótica como un testimonio vivo de lo que los seres humanos podían lograr colectivamente en condiciones de armonía social y espiritual. La visión de Ruskin se inserta en la corriente neogótica, inaugurada en el siglo XVIII en un ámbito prevalentemente británico por arquitectos como Sir Christopher Wren (1632-1723), corriente de la cual Ruskin es uno de los representantes más destacados. Su lectura profundamente ética estaba también inspirada por el protestantismo evangélico, contrapuesta, según sus propios términos, a una era de explotación industrial, materialismo egoísta, positivismo de mente estrecha y filisteísmo general⁷.

Al mismo tiempo, Ruskin observa en la imperfección ornamental gótica un signo de libertad frente a la servil uniformidad de la arquitectura clásica, una forma de degradación que la Edad de la Máquina ha impuesto a sus trabajadores. Los aspectos positivos

6. Énfasis del autor.

7. Al respecto, en un sesgo actual que también acusa los efectos del desarrollo industrial y tecnológico como la causa de la deshumanización de la sociedad global, la serie *Manhaunt: Unabomber* del 2017, cuyo protagonista es un anónimo terrorista, a quien se le conoció como Unabomber, cuenta la redacción de un documento de la autoría de este personaje denominado *La sociedad industrial y su futuro*. La serie desarrolla la persecución del anónimo hombre que envía correos explosivos en los Estados Unidos y que es capturado mediante el desciframiento lingüístico del documento en cuestión. Este fue un caso real de la década de los 90, en los albores del Internet, antes del 2.0 y la era de la hipercomunicación que estamos viviendo, y que al resolver el caso, el investigador Fitzgerald lleva de forma analógica a resolución, haciendo el trabajo que ahora hacen los algoritmos y los motores de búsqueda. En su soledad y rechazo de lo tecnológico, su abandono de la "civilización", escondido en algún lugar del bosque, este personaje parece llevar al extremo en una época de floreciente economía y liberalidad, los preceptos decimonónicos de Henry David Thoreau. En diálogo con esta serie, en algún momento de *La sexta lámpara* se expresa: "Los constructores de rascacielos [...] estaban preparados para aplastar todas las formas de la nostalgia y enviar a los partidarios de Walden de regreso al bosque" (De Santis, 2008, p. 80).

de esa era se podrían resumir en libertad individual, noción del deber, función comunitaria de la catedral, y las reglas y preceptos geométricos como un reflejo tangible de las normas escolásticas del desarrollo de textos argumentativos. Del mismo modo,

In *The Stones of Venice* his appreciation of medieval religious architecture is quite deliberately made relevant to the crises of the nineteenth century –those of spiritual doubt, revolutionary turmoil, and the alienating effects of an industrial economy. (Spurr, 2015, p.118-119)

Si, por un lado, Ruskin aprecia los valores y los significados que sostienen a las grandes catedrales europeas, opuestos a los de la Revolución Industrial, la utópica idea de la Catedral de Varenis destruye esa idea de armonía mediante una suerte de transición entre significado y vacío que no hace posibles los efectos positivos antes descritos. Un paso a la modernidad y sus elementos disociativos de falta de hogar y habitabilidad dentro de los límites físicos de la existencia en una Catedral Vacía: un lugar que debería reunir una colectividad frente y dentro de lo sagrado.

La recurrencia del pasado en la vida de Balestri se hace más patente cuando, en plena efervescencia fascista en Europa, decide regresar a Italia. Entonces la idea de *ruina* aparece con mayor claridad en sus discursos, noción que dialoga con la idea ruskiniana de conservación, alegoría y símbolo:

Balestri dedicó su charla a lo que llamaba su teoría de la “ruina interior”. Todas las grandes construcciones del pasado habían envejecido sin perder su dignidad. Los desmoronamientos provocados por el tiempo, por la mano del hombre o por catástrofes naturales, que habían dañado a las construcciones de la antigüedad griega o romana, y a algunas catedrales medievales, no habían hecho perder la belleza a esos monumentos. Las plantas que crecían en las grietas, los muros derruidos o ennegrecidos, los manchones de musgo, colaboraban en resaltar una belleza que en cierto sentido estaba oculta bajo las capas de esplendor. Las construcciones escondían un secreto que solo revelaban en su condición de ruina.

Las edificaciones modernas, en cambio, al envejecer solo podían mostrar hierros retorcidos y oxidados, vidrios rotos, paredes descascaradas, la progresiva erosión del cemento. No había en ello belleza alguna. No tenían ninguna ruina encerrada en el interior. (De Santis, 2008, p. 165)

La idea de la ruina, y su veneración o la preferencia por esta, es un rasgo primordial de los planteamientos que Ruskin desarrolló. Efectivamente, ya desde el siglo XVII y XVIII, el Barroco le había rendido culto a la ruina, pues consideraba que era testimonio de los efectos irreversibles del tiempo. Si Ruskin se opone a la idea de la restauración, es porque esta sublima sus efectos y lleva la ruina a un ideal que nunca existió en el pasado: un símbolo. Para Ruskin la alegoría representa una más profunda verdad que la imitación naturalística. Así, traza una línea entre la restauración, y su enfrentamiento con lo imposible y la muerte. Mientras que la ruina obliga a una suerte de veneración como lo hace con los restos mortales de los hombres. De hecho, es Balestri quien extenderá el concepto de ruina encerrada en esas construcciones a los hombres, como si dialogara con la visión de Ruskin:

Debemos hacer las cosas de tal manera que al final, cuando seamos ruinas, aparezcan elementos secretos que solo a partir del desgaste exterior alcancen la luz. Debemos construir en nosotros mismos esa ruina secreta; que en algunos viejos y en algunos muertos, y en algunos hombres vivos, aun jóvenes, pero ya destruidos, resplandece⁸. (De Santis, 2008, p. 166)

8. Esto también ocurrirá en el caso del proyecto arquitectónico de Balestri: Zigurat. “En sus paseos por el edificio mental, Balestri fue recuperando para sí el lenguaje del antepenúltimo piso. La torre había alterado aquellos signos, pero todavía podía encontrar sus huellas, aquí y allá, como una **lengua antigua** encerrada en el **interior de una ruina**” (De Santis, 2008, p. 242). Como se verá más adelante, el arquitecto Rem Koolhaas extiende la idea de *junkspace* (“espacio basura”) como una suerte de entronización de la ruina en constante cambio y reciclaje: “Todas las superficies son arqueológicas, superposiciones de diferentes ‘periodos’” (Koolhaas, 2012, p. 9).

La ruina puede portar además un mensaje oculto que debe ser descifrado, una alegoría histórica, lo cual no sucede con los restos de las edificaciones modernas, los cuales no esconden nada, mucho menos un lenguaje a ser descifrado, pues el mensaje, como ocurre con la Catedral Vacía, es precisamente el vacío o el no mensaje. El proceso de interpretación y de conmemoración no evoca en su totalidad el pasado, del mismo modo como Ruskin pensó sucede con la idea de monumento.

La tercera interpretación del mito

Antes de desarrollar los pasos tomados por Balestri para la concretización de su proyecto utópico, Zigurat⁹, es necesario trazar un paralelo entre arquitectura y literatura. Existe una tradición que David Spurr (2015) reformula, la cual acerca a ambas disciplinas mediante dos preguntas esenciales: la primera sobre cómo definir la esencia artística de literatura y arquitectura y la segunda sobre cuáles son sus funciones. Ambas reflexiones son previas a la época que aquí compete, finales del siglo XIX y principios del XX, en la cual se suscita una crisis de significado. Para entonces, ambas disciplinas ya se han afirmado, la arquitectura como algo más que la ciencia de construir y la literatura en su autorreferencialidad, mediante las formas de escritura que reflexionan sobre su propia estética. Por otro lado, lo anterior se complementa con una idea de Walter Benjamin citada por Spurr, quien afirma que la arquitectura "lleva el más importante testimonio de la escondida 'mitología' de una sociedad" (Spurr, 2015, p. 2)¹⁰.

Esta mitología, que la arquitectura esconde, puede entenderse como el repositorio de una variedad de valores y significados. Para Hegel (como se citó en Spurr, 2015) arquitectura y literatura son diametralmente opuestas, en relación a sus respectivas maneras de darle expresión al espíritu humano, tanto individual como colectivo. Según el filósofo, la arquitectura fue la primera de las artes en aparecer en el mundo, porque su primera tarea consistía en darle forma al objetivo, físico mundo de la naturaleza. Sin embargo, a pesar de que el material de la arquitectura es sólido, materia inanimada, esta permanece como una externa reflexión de lo que Hegel llamaba espíritu. La arquitectura es el arte inicial, pero la literatura es el arte total en su pura expresión del espíritu interior (Spurr, 2015, p. 2).

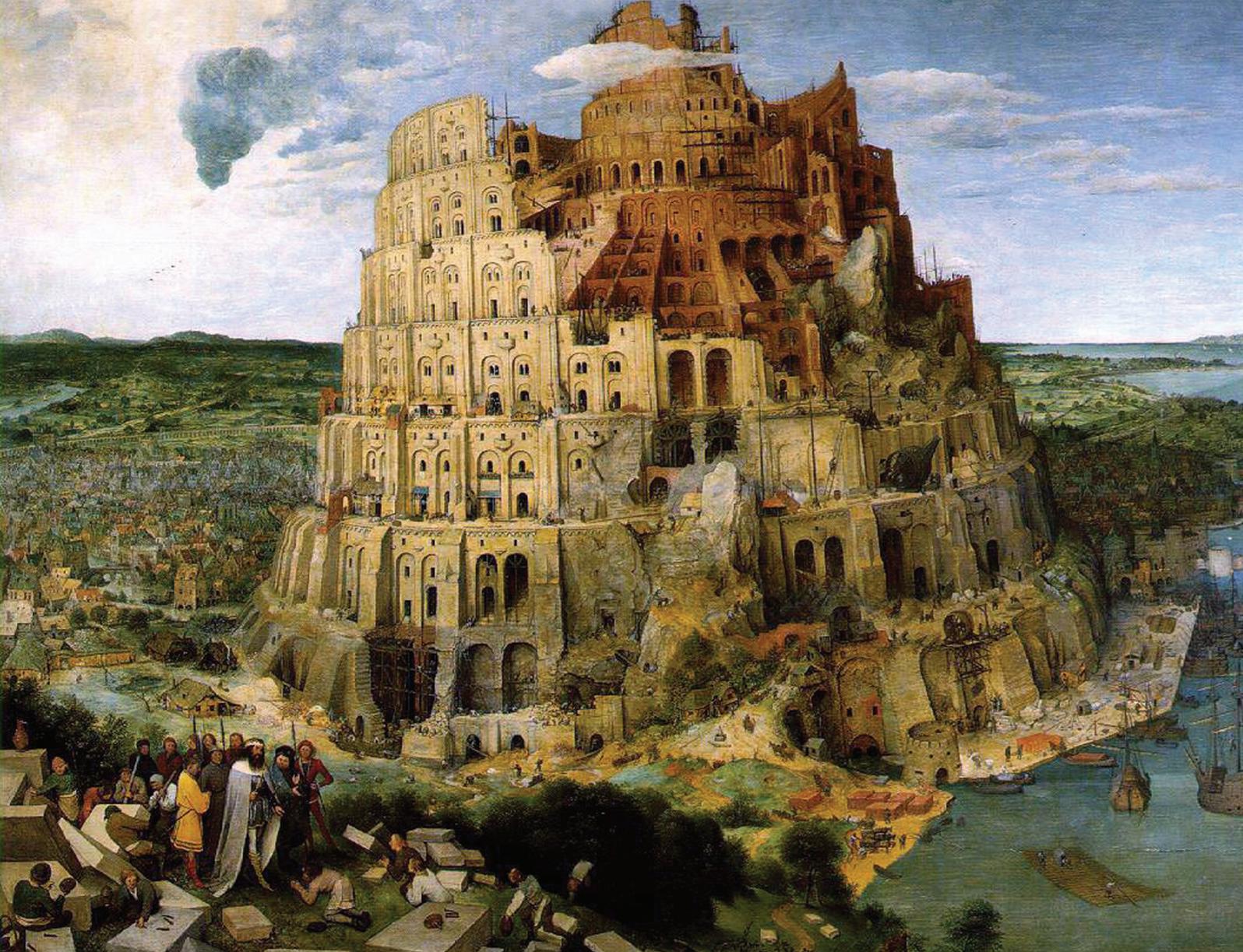
Para darle forma concreta a estas aseveraciones, tanto la mitológica, al erigir sobre símbolos concretos edificios y monumentos que guardan el testimonio de esas mitologías, y, por otro lado, a través del lenguaje poético hacer lo propio con las historias fundacionales de las sociedades, que poseen una capacidad total de expresar el espíritu interno de individuos y sociedades, David Spurr desarrolla el mito de Babel, citado en la novela, el cual además arroja luces sobre el proyecto utópico del propio Balestri: la construcción de una gran torre trunca y vacía en su centro, un desarrollo moderno de la torre de Babel y de la Catedral de Varens (Figura 1).

Sobre el mito babélico:

Al final de la charla, Balestri explicó que la interpretación moral y la lingüística habían mantenido ocupados a los exégetas, mientras se echaba en el olvido una **tercera interpretación** posible: el aspecto puramente arquitectónico del mito. El relato bíblico hablaba de los límites

9. Sobre Zigurat: la "llamó [así] porque en un principio el plano general correspondía a las torres escalonadas babilónicas, una de las cuales había sido, según la tradición, la torre de Babel" (De Santis, 2008, p. 103). Ese nombre alía su utopía moderna con un concepto antiguo. Es decir, se trata de un tipo de construcción religiosa babilónica, piramidal, sagrada: como las construcciones de la Antigüedad, lugares de rito en cuyo centro se supone tenía lugar una comunicación entre Dios y los hombres. En la Zigurat de Balestri, ese centro está vacío y más bien, al ser transparente, sometería a testimonio y vigilancia la vida de las personas.

10. Esta idea de mitología la desarrolla David Spurr (2015) en dos ejemplos de relatos fundacionales que, a su vez, tienen como fundamento la relación entre arquitectura y literatura: la Odisea y el relato bíblico de la Torre de Babel.



de toda construcción, y del modo como las ambiciones arquitectónicas atraviesan el campo del lenguaje. La torre de Babel nos dice a nosotros, arquitectos, que construimos con el significado y a través del significado, con palabras y a través de las palabras. (De Santis, 2008, p. 87)

Figura 1. La Torre de Babel, pintura de Brueghel, el Viejo. En *Brueghel* (p. 17), por R. Hagen, 1994.

Esta última interpretación es acorde a lo que Spurr plantea sobre la relación entre la interpretación lingüística (un lenguaje común) y su traducción en la forma concreta de una torre (la arquitectura con su invisible mitología). Es decir, un ideal de unidad producto del mediador simbólico, el lenguaje, unido al mediador concreto de la arquitectura. Un mismo lenguaje en una misma construcción. Esto pone en comunicación la ficción de De Santis con el desarrollo teórico de Spurr (2015):

It is in effect a dream of truth in its character both as the unity of a **universal language** and as permanence as **imperishable monument** to that unity... As the universal language of truth cannot be "written in stone", mankind is condemned to an infinity of aproximations to that truth in the form of literary production¹¹. (p. 10)

11. Énfasis del autor. Sirve también esta aproximación a lo escrito en piedra y lo escrito en papel lo que expresa Víctor Hugo (1850) en *Nuestra Señora de París*: "Todo pensamiento, sea religioso o político, tiene interés en perpetuarse porque la idea que ha conmovido a una generación quiere conmocionar a otras y dejar huellas. ¡Y que precaria inmortalidad la del manuscrito! ¡Un edificio es un libro mucho más sólido, duradero y resistente! Para destruir la palabra escrita bastan una antorcha y un turco. Para demoler la palabra construida, hace falta una revolución social" (p. 58).

Este redondeo final de la idea de un solo lenguaje (unidad) y un imperecedero monumento a esa unidad (permanencia), que no puede ser escrito en piedra, condena a la humanidad a una infinidad de aproximaciones en la forma de producción literaria, que además posee el ingrediente de su inhabitabilidad, como el lenguaje que la soporta. ¿Solo podemos contentarnos con la tentativa de esa construcción y el balbuceo aproximativo de la ficción literaria, siempre llevada por lo transitorio, la confusión de las lenguas y los pareceres momentáneos? ¿Es solo con esa infinidad de aproximaciones a la verdad, como los laberínticos e inhumanos mundos *delle carceri di Piranesi*, que de forma infinita la humanidad entera reproducirá sus ansias de unidad y significado? De hecho, la imposibilidad de habitar en el territorio y concretar sus proyectos, la utopía, están relacionadas con erigir su Zigurat. Construir su utopía¹² es un deseo de sobrepasar el propio mito, expresarlo de otro modo, pues “los mitos nos ayudan solo cuando podemos invertirlos.... Debemos entonces aceptar la confusión y partir desde el final del mito para ir hacia el principio, hasta encontrar la ambición extrema que haga justa la condena” (De Santis, 2008, p. 88).

La inversión de esos valores míticos es un impulso individual, que proviene de la modernidad que rodea a Balestri. El objetivo del personaje es mostrar el desarrollo de la tercera interpretación del mito de la Torre de Babel desde la arquitectura, una que se cree individual, pero que como se verá está regentada por un grupo secreto. Balestri cumple un presupuesto que Spurr planteó en la cita, invirtiendo el mito. La ambición del hombre estaría expresada en la impresión de lo trunco que la torre ya terminada supone. La confusión de lenguas en la torre es la de la gran ciudad, Nueva York, donde se mezclan todos los idiomas, donde la arquitectura de la torre uniría la dispersión lingüística:

Balestri consideraba que construir la torre era realizar la tercera interpretación, la versión olvidada del mito: la entrega a hacer algo que se sabe imposible para dejar sobre la tierra la huella de ese deseo irrealizable... Cada centímetro de la construcción quedaría marcado por un significado que no sería unívoco ni dado, sino amenaza e inminencia... Quería alejar los valores geométricos de toda forma de abstracción. Quería acabar con la vanguardia. Quería ser más antiguo que los antiguos. (De Santis, 2008, p. 104)

A pesar de esa imposibilidad, los bocetos de Zigurat, monumentales en su especificidad, dejan entrever, por un lado, una modernidad que pone en juego los nuevos materiales en uso, y, por otro lado, una concepción del edificio que aglutine todo y, al mismo tiempo, pueda ejercer una suerte de supervigilancia de la vida dentro de ese ecosistema: una prisión, un panóptico, que se despliega como un lugar transparente, donde el espacio central es un enorme vacío. Esto podría relacionarse con lo que desarrolla Spurr en el apartado “The Architectural Body” acerca de la ansiedad moderna en los espacios arquitectónicos:

Readers of Georg Simmel are familiar with his notions of the intensifications of “nervous stimulation” and the “*blasé attitude*” of the modern city dweller. Benjamin’s analysis of shock experience in the same context is equally familiar.... More recently, Anthony Vidler has furthered this discussion in his study of the relation between architectural space and modern anxiety, or the “psychopathologies of urban space”. (2015, p. 38)

Esos sentimientos de general inestabilidad le fueron diagnosticados a T.S. Eliot (2001) durante la escritura de *La Tierra Baldía*. Concebir Zigurat tiene como proyección dicha supervigilancia:

12. Aunque no corresponde extenderse respecto de temas que en principio el artículo no contempla, es necesario abordar los conceptos de utopía y literatura. Ambos, como se ha planteado, son no lugares, tanto en el sentido real como el espacial; es decir son, inhabitables. Los utopistas que se citan en la novela son Ledoux, Giulio Camillo y Fourier. En ese sentido, la colección de maquetas de los proyectos nunca realizados, reunidos en Nueva York por el mentor de Balestri, Caylus, es una extensión de las utopías que rodean al protagonista.

Balestri comenzó a concebir el interior de *Zigurat* como un hueco gigantesco. Todas las oficinas y departamentos estarían ubicados contra las paredes exteriores, pero el centro, desde los subsuelos hasta la cima, sería un hueco atravesado por puentes y recorrido por ascensores... en *Zigurat*, desde el interior se podría ver toda la construcción, y asistir al espectáculo de decenas de miles de personas caminando por los pasillos, viajando en los ascensores de cristal, o atravesando los huecos por los puentes colgantes. Cuando contemplaba a la mañana los dibujos que había hecho a la noche, le sorprendía lo lejos que había ido en su visión. Los ciento veinte dibujos a carbonilla que hizo en aquellos días daban menos la impresión de una torre que de una excavación¹³. (De Santis, 2008, p. 156)

Finalmente, *Zigurat* no llega a ser más que dos aproximaciones a ese deseo de erigir un monumento que aglutine un único lenguaje y una única arquitectura. Dentro de la ficción, será apenas un hoyo inmenso lleno de lodo, animales muertos y basura.

Zigurat: Una torre verbal sin verbo

La inhabitabilidad de la literatura en tanto no lugar, asunto desarrollado en la primera parte de este artículo, se vuelve "posible" hacia el final de la novela, en una suerte de lenguaje que es todo espacio e imaginación.

Se manifiestan en la novela una serie de dualidades: entre dos espacios, Europa y América; entre una suerte de lucha soterrada entre significado y vacío; y, finalmente, entre la imposibilidad del proyecto utópico y su resolución final en la imaginación de un afásico Balestri que en Buenos Aires sigue huyendo del Club de las Seis Lámparas.

Como hemos visto, el tema del lenguaje es esencial hasta aquí. Antes de abordar la forma en que Balestri consigue realizar su sueño dentro de su imaginación, cabe plantear dos formas de uso del lenguaje que se desprenden de la ficción.

La primera de ellas tiene que ver con el lenguaje críptico que emplean los arquitectos para definir sus proyectos, el cual en su ascenso dentro de la empresa Balestri irá descendiendo, para después ser él mismo quien lo recree. Primero lo descifra y luego lo ejerce: el lenguaje aprendido. Parte de ese aprendizaje es descubrir quién filtra a otras compañías las innovaciones que la suya desarrolla en sus proyectos. Para develarlo, precisamente deberá descifrar el lenguaje que se utiliza dentro de la compañía y después el código secreto del lenguaje del Club. Finalmente, develar esos misterios es lo que le permite acercarse a su propio proyecto, es decir, acceder al poder de *hacer*: *Zigurat* (Figura 2).

13. La descripción recuerda los desarrollos futuristas de J. G. Ballard o las reflexiones de Michel Houellebecq, en los que los efectos psicológicos de las grandes construcciones y la nueva organización social que se desprende de ella son una metáfora de la vida posmoderna: un lugar donde las personas puedan *verse* y *ser vistas*, como en una suerte de panóptico futurista. Supervigilancia y una suerte de fascismo de consumo que cada vez se hace más notorio en el momento contemporáneo. En 2015 se estrenó *High-Rise*, dirigida por Ben Wheatley, basada en la novela homónima de J. G. Ballard. Con ello se actualizó para nuestra época una ficción de 1975. Otra aproximación a la pérdida de significado, supervigilancia y sus efectos es la del *junkspace* ("espacio basura": centros comerciales, aeropuertos, autopistas, etc.) del arquitecto Rem Koolhaas. Este piensa la arbitrariedad del espacio como "los itinerarios [que] se lanzan por rampas, se vuelven horizontales sin previo aviso, se intersecan, se pliegan hacia abajo y surgen de pronto en una vertiginosa balconada, sobre un gran vacío. Un fascismo sin dictador" (2012, p. 12). Por otro lado, describe "la maldición del espacio público: un fascismo latente acallado tranquilamente con la señalización, los taburetes, la simpatía.... El 'espacio basura' es político: depende de la eliminación centralizada de la capacidad crítica en nombre de la comodidad y el placer.... Países diminutos enteros adoptan ahora el 'espacio basura' como un programa político, establecen regímenes de desorientación planificada.... en realidad, el secreto del 'espacio basura' está en que es promiscuo y al mismo tiempo represivo" (Koolhaas, 2012, pp. 13-14). En otra vertiente, la respuesta apocalíptica de ambos escritores recuerda el origen de las ansias por los grandes proyectos sociales europeos de arquitectos como Le Corbusier y su *vertical village*, Cité Radieuse, en Marsella. Finalmente, la idea de la ambigüedad de las fronteras entre lo interno y externo hace referencia al uso de las transparencias. El uso de materiales como el vidrio da una idea acerca del discurso y la práctica de la arquitectura moderna, de la relación entre los espacios domésticos y los urbanos, entre lo interno y externo, esa suerte de desmaterialización de las fronteras que es un guiño al "visionario vienés" Paul Scheerbart, "quien había imaginado edificios y palacios hechos solo de cristal" (De Santis, 2008, p. 89).

Este lenguaje cifrado no se restringe a la arquitectura moderna, sino que también involucra la antigua arquitectura. Es decir, cada arquitectura desarrolla su propio lenguaje¹⁴. En la novela, ese aprendizaje para Balestri significará asumir el lenguaje que cada arquitectura ha tenido en el tiempo y que en la ficción le corresponde al Club de las Seis Lámparas¹⁵. En la descripción de ese grupo, se reúnen varios temas: el desarrollo de un lenguaje propio, la influencia borgiana¹⁶ y la utopía social. El segundo de ellos es importante:

En Borges, la conspiración es un tema que se expande por toda su obra. En su impronta idealista, la realidad es el producto de una ficción construida por **conjurados**. . . Las **sectas** en Borges son una **utopía social**. Sus impulsores son **constructores** de ficciones que se proponen un mundo con lealtades, orden, afinidades. . . El plano de la aparente realidad encubre un orden secreto y complejo¹⁷. (Besarón, 2009, p. 124)

Como se mencionó anteriormente, esa lucha entre significado y vacío se encarna de diferentes formas a lo largo de la historia. Para Caylus, el mentor de Balestri, por ejemplo, la "arquitectura del significado había sido derrotada, pero se trataba apenas de una batalla, y habría otras" (De Santis, 2008, p. 249). Opuesto a ese lenguaje vacío, está el lenguaje pleno de significado del pasado, que los "cruzados del significado" defienden y que en la novela, además, tiene el agregado de estar situado en Europa en un momento de entreguerras:

Volvían a ver la arquitectura como el modo de marcar sobre el mundo letras indelebles y signos misteriosos. Y a través de esa búsqueda podía aspirarse a recuperar la unidad perdida entre el pueblo y la técnica, entre el mundo moderno y el espíritu nacional¹⁸. (De Santis, 2008, p. 80)

14. Por ejemplo, al inicio de la novela se dirá de Pollak que se dedicaba "al estudio de los signos por los que se reconocían las distintas corporaciones de albañiles" (De Santis, 2008, p. 23). El personaje, en diálogo con Balestri, afirma que "Los arquitectos y los albañiles intercambiaban mensajes en una especie de taquigrafía muy difícil de descifrar. -Mostró la mano con una sonrisa-: Aquí está el secreto de las catedrales" (De Santis, 2008, p. 21). Sobre Pollak se dice más adelante que "Estaba impaciente por pertenecer a una civilización extinguida; por formar parte de los elegidos y de sus lenguajes secretos: jeroglíficos, signos corporativos, blasones indecifrables, lenguas muertas" (De Santis, 2008, p. 28). De forma paralela, en el manifiesto de Koolhaas se encuentran referencias al tema del lenguaje: "Se ha malentendido Babel. La lengua no es el problema, sino solo la nueva frontera del 'espacio basura'. . . Las denominaciones han reemplazado a la lucha de clases. . . Mediante los acrónimos, la importación insólita, la supresión de letras o la invención de plurales inexistentes, pretenden despojarse del significado a cambio de una nueva y espaciosa amplitud. (2012, p. 14).

15. Este es un grupo que regenta y amolda la realidad urbana: el Club de las Seis Lámparas, mientras Silvio (y otros misteriosos miembros) se mueve, a su pesar, en la utopía, en el no lugar: no por ideal, sino por imposible e irrealizable. Dentro de la ficción, este grupo tiene el siguiente objetivo: "Es hora de que olvidemos esos monstruos palacios de la memoria, esos Libros del Mundo hechos de piedra y mármol, y construyamos páginas en blanco, sin memoria ni significado; páginas vacías como el porvenir" (De Santis, 2008, p. 174).

16. El influjo de Borges sobre Pablo de Santis no parece menor; en diferentes formas impregna la novela. Uno de los temas preferidos dentro de las ficciones de Borges es precisamente el de la conspiración, los grupos y las sectas. ¿Está Zigurat lejos del horror sagrado con el que el protagonista de "El Inmortal" observa los muros, arcos, frontispicios y foros que observa en esa suerte de ciudad? Esa sensación de antigüedad plébrica de pasado es "interminable, atroz, complejamente insensato", pero también se trata de una "arquitectura, pródiga en simetrías. . . La arquitectura carecía de fin" (Borges, 2000, pp. 14-15). En el cuento *Historia del Guerrero y la Cautiva* se afirma que "la tradición. . . es obra del olvido y de la memoria" (Borges, 2000, p. 36). Finalmente, si se tiene en cuenta lo dicho sobre Pollak en la nota 14, se le podría relacionar con este fragmento de *La Escritura del Dios*: "Nadie sabe en qué punto la escribí ni con qué caracteres pero nos consta que perdura secreta, y que la leerá un elegido" (Borges, 2000, p. 81).

17. Énfasis del autor.

18. El fascismo es puesto en vitrina por el mensajero del Club, Tarvis, el cual devela la identidad verdadera de Caylus, quien "colecciona los fracasos de nuestra arquitectura, porque trabaja para que la otra arquitectura triunfe. Sus corresponsales no son los grandes constructores de rascacielos: se escribe con los arquitectos de Berlín y de Roma" (De Santis, 2008, p. 220). De ello se puede deducir que Caylus es un fascista, pero nunca está nominalizado, como sí lo está, por ejemplo, en el paratexto (contraportada) de la edición que para este artículo se ha utilizado (2008): "Balestri entonces, se convierte a su pesar -gracias a sus escritos teóricos y sus proyectos futuros- en un cómplice de los arquitectos del III Reich". Por otro lado, cuando se refieren a las catedrales medievales, Goethe y Ruskin desarrollan el tema del espíritu nacional, cada cual a su manera. Sin embargo, no se hace referencia directa al nazismo en la novela; asimismo, tampoco parece válido cerrar la interpretación del significado limitándose al fascismo, pues sobre todo al inicio de ella los referentes apuntan al pasado histórico y al espíritu religioso medieval.



Si el Club niega esa unidad perdida, entonces los rascacielos son una forma funcional pura, sin significado ni mensaje¹⁹, que llevan el concepto de funcionalidad a su concreción. Esto resulta evidente cuando Tarvis, el mensajero del Club, expresa que estos “son grandes señales, y debemos ocuparnos de que esas señales digan el mensaje adecuado... [Es decir, q]ue no hay mensaje alguno”²⁰ (De Santis, 2008, p. 148). Adicionalmente, como ya se indicó, Zigurat es una suerte de rascacielos que puede considerarse una síntesis entre la monumentalidad (por grandiosa, no por ser recordatorio del pasado), y el deseo de que el vacío y la falta de un mensaje se oculten en su centro.

Entonces, como otra variante, Zigurat se transforma (en su imposibilidad) en una suerte de construcción imaginativa. Para llegar a ella,

Figura 2. CCTV Building, Arq. Rem Koolhaas. Edificio en diálogo con Zigurat (Fotografía de Philippe Ruault). Recuperado de http://oa.upm.es/39979/1/CCTV_Headquarters.pdf

19. En relación a la funcionalidad, que se complementa con el concepto de rascacielos, habría que citar el principio romano de Vitruvio, arquitecto de Julio César, cuyo tratado sobre el tema es el único de la Antigüedad que se conserva; para él, *utilitas* (traducida también como *comodidad* o *utilidad*) va de la mano de *venustas* (belleza) y de *firmitas* (solidez). Según Louis Sullivan, *venustas* y *firmitas* deberán supeditarse al principio de *utilitas*. Este arquitecto miembro de la Escuela de Chicago y creador del concepto de los rascacielos es además maestro de uno de los dueños de la compañía en la que trabaja Balestri. Los rascacielos eran para los miembros del Club los mayores monumentos al dinero y concentraban la vida económica de la ciudad.

20. En otro momento, cuando Balestri se dedica a ser conferencista, es precisamente cuando la lucha entre estas dos posturas se hace más fuerte en relación al tema del lenguaje: “Otro de los profesores... señaló que el único lenguaje que le quedaba a la arquitectura era el de los planos, y que las palabras de Balestri no eran sino vaguedades y los últimos estertores de la vieja arquitectura por querer compartir un terreno común con las otras disciplinas humanistas... Arquitectura significa para nosotros: ausencia de significado” (De Santis, 2008, pp.90-91).

...en ese jardín, en cuyo centro había un jacarandá, Balestri se dedicó a continuar su obra, que ya era puro pensamiento: sin instrucciones, sin planos, sin palabras... Entonces [Braun, su médico] lo invitó a buscar en su experiencia en el fondo de su memoria, otro lenguaje que le permitiera conectar una parte de sí mismo con el exterior. (De Santis, 2008, pp. 241-242)

Ese otro lenguaje, de carácter no verbal, está lleno de imaginación y poder, pues se expande a través de un sueño afásico afín al protagonista de "Funes, el Memorioso" (Borges, 1984), y tiene esa increíble capacidad de devorar todo, como lo había hecho cuando Zigurat era solo un proyecto. Esa misma fuerza devoradora que tiene lo potencial y utópico también lleva reflejos de lo utópico-enciclopédico en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (Borges, 1984). Balestri, postrado y afásico, sin lenguaje ni hogar, en una celda mental, ya en Buenos Aires, finalmente accederá a su utopía. Sin embargo, lo que la novela plantea es una ejecución fuera del lenguaje: Zigurat es más bien ejecutado de forma visual.

La clave borgiana es importante: está presente en el tema de las sectas, grupos y conspiraciones; luego, en la posibilidad de que Zigurat sea solo una construcción mental, soñada y edificada con la imaginación, sin lenguaje verbal, por un afásico que puede "habitar" dentro de su propia imaginación. En la novela, De Santis inventa un término: *arsami*. Es en la fundación del Club (otra invención) que un arquitecto inglés lo menciona:

Un grupo de santones hindúes, los *arsami*, que llevaban una vida de contemplación, dedicados a imaginar los templos más altos. La construcción efectiva iba contra su cultura, pero no la construcción imaginaria....

Los *arsami* empezaban por imaginar la planta baja del templo, y solo pasaban al primer piso cuando habían visto con claridad hasta la última lámpara y el más pequeño de los insectos que giraba a su alrededor. Un piso podía llevarles un año o un día... Estos hombres santos trabajaban con códigos de construcción muy precisos; el hecho de que se tratara de edificios inmatrimiales, lejos de disminuir los problemas técnicos, los aumentaba hasta extremos indecibles. Por eso sus códigos debían ser tan rigurosos; además sus torres imaginarias sostenían, de acuerdo con sus creencias, el edificio del mundo. (De Santis, 2008, pp. 175; 181-182).

Es precisamente el propio suegro de Balestri, su jefe Mactran, uno de los fundadores del Club, quien le asegura, antes de caer postrado por la enfermedad, que él no es un arquitecto, sino un *arsami*. Uno que sueña y edifica un Zigurat de imágenes, una torre invisible, pero "real" dentro de las dimensiones de la mente de Balestri, una torre que siempre estuvo ahí, con todas sus posibilidades intactas. En esa profusión de lo trunco, cuya imagen mítica es Babel, se unen la idea de lo verbal y lo concreto, en principio, y luego triunfa la simple imaginación. Si Zigurat acaba siendo también una utopía inacabada e irrealizable, otro no lugar, será a través de otra suerte de arquitectura mental, más allá de la literatura y del lenguaje verbal que ese proyecto "concretará", el cual, mientras se edifique, también se pensará y, por lo tanto, se habitará, tal como Heidegger presupuso:

Ahora Zigurat se expresaba en un lenguaje que era puro espacio. La veía con tanta nitidez que a veces temía que Zigurat comenzara a invadir la realidad. Y en parte Zigurat había invadido la realidad. Sus efectos podían rastrearse en cientos de proyectos a lo largo y ancho del mundo. (De Santis, 2008, p. 244)

A lo largo del desarrollo de la novela, el proceso de habitar se va depurando hasta llegar al más primario: la imagen mental. Antes fueron la palabra, el lenguaje, los bocetos, las maquetas y la obra trunca. ¿Podría considerarse todo lo anterior a Zigurat como meras aproximaciones? ¿Es Zigurat un monumento a las infinitas aproximaciones que condenan a la humanidad a la construcción de enormes torres ficticias rodeadas de abandono y futilidad, que luego serán heredadas a una nueva generación que en potencia podrá nuevamente erigir la utopía o quizá otra torre que sea una aproximación más fehaciente al ideal de unidad, tal y como lo propone la novela? ¿Todavía nos será posible pensar una utopía fuera del *junkspace*?

Referencias

- Besarón, P. (2009). *La conspiración. Ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Simurg.
- Borges, J. L. (2000). *El Aleph*. Lima, Perú: El Comercio.
- Borges, J. L. (1984). *Ficciones*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.
- De Santis, P. (2000). *Filosofía y Letras*. Lima, Perú: Adobe.
- De Santis, P. (2008). *La sexta lámpara*. Buenos Aires, Argentina: Booket.
- Eliot, T.S. (2001). *La tierra baldía*. Recuperado de http://www.madrid.org/fo/2010/es/prensa/pdf/poema_the_waste_land.pdf
- Hagen, R. (1994). *Brueghel*. Colonia, Alemania: Taschen.
- Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar*. Recuperado de <http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf>
- Hugo, V. (1850). *Nuestra Señora de París*. Madrid, España: Gaspar y Roig.
- Koolhaas, R. (2012). *El espacio basura*. Recuperado de http://citywiki.ugr.es/wk/images/c/c0/Koolhaas_Espaciobasura.pdf
- Martínez, C. & Bengoa, G. (2016). *Habitares: Los croquis de la palabra*. Mar del Plata, Argentina: EUDEM.
- Ruskin, J. (1989). *The seven lamps of architecture*. Nueva York: Dover.
- Spurr, D. (2015). *Architecture and literature*. Michigan: The University of Michigan Press.