

La conspiración de la arquitectura: notas sobre la ansiedad moderna¹

China Miéville
Traducción: Gemma Barricarte

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.106182>

ES Resumen: Nosotros, los habitantes de la modernidad, vivimos en una casa aberrante. Este ensayo examina la relación entre los sujetos humanos y su entorno construido, pero lo hace centrándose menos en la arquitectura misma que en lo que podríamos llamar “arquitectura mediada” o “arquitectura de segundo grado”. Se interesa menos en el entorno construido en sí que en una imagen prevalente de dicho entorno en la cultura “alta” y “popular”, en la literatura, el cine y la pintura. Sostengo que una imagen particular y perturbadora de los edificios ha ido ganando cada vez más vigencia en la época moderna. Intentaré demostrar que tal imagen –y la ansiedad concomitante que provoca– existe, y ofrecer una explicación sobre su origen.

Palabras clave: Marxismo, Modernidad, Ansiedad, Arquitectura moderna, Alteridad, Fetichismo de la mercancía, Estudios culturales, Casa-criatura, Lefebvre, Bachelard.

ENG The Conspiracy of Architecture: Notes on a Modern Anxiety

Abstract: We, the residents of modernity, live in an unquiet house. This essay examines the relationship between human subjects and their built environment, but it does so less by focusing on architecture than on what one might call “architecture once removed”. It is less concerned with the built environment itself than with a prevalent image of that environment in “high” and “popular” culture, in literature, in film and painting. It is my contention that a particular unsettling image of buildings has gained increasing currency in the modern epoch. I will attempt to show that such an image – and a concomitant anxiety – exists, and to offer an explanation for its provenance.

Keywords: Marxism, Modernity, Anxiety, Modernist Architecture, Otherness, Commodity fetishism, Cultural Studies, House-creature, Lefebvre, Bachelard.

Sumario: Introducción. 1. La casa-criatura. 2. Bachelard y la imagen que precede al pensamiento. 3. Vivir en edificios. 4. El fetichismo de la mercancía y sus descontentos. 5. ¿Cuándo no es una mercancía (sólo) una mercancía? 6. “¡Nemo ha escapado!” Tafuri en Slumberland. Referencias.

Como citar: Miéville, Ch. (2025). La conspiración de la arquitectura: notas sobre la ansiedad moderna. *Re-visiones* 15(2), e106182.

Introducción

Nosotros, habitantes de la modernidad, vivimos en una casa aberrante.

Este ensayo explora la relación entre los sujetos humanos y su entorno construido, pero lo hace sin centrarse en la arquitectura en sí, sino más bien en algo que se podría llamar “arquitectura mediada”. Más que referirse al entorno construido en sí, hace referencia a una imagen prevalente de ese entorno en la cultura

¹ Me gustaría agradecer a Max Schaefer, Daphne Berdahl y especialmente al equipo editorial del congreso Historical Materialism por sus valiosos comentarios en borradores previos de este ensayo.

Este artículo fue originalmente publicado en *Historical Materialism* 2, 1 (1998). Ha podido ser traducido gracias al apoyo del proyecto “Cultura (post)fósil: imaginarios socio-culturales, calentamiento global y transición energética” (KULTUR(P)FOSSIL, CNS2023-143774), financiado por MICIU/AEI /10.13039/501100011033 y por la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR.

alta y popular, en la literatura, el cine o la pintura. Sostengo la idea de que una imagen de lo aberrante de los edificios ha cobrado cada vez mayor protagonismo en la época moderna. Trataré de demostrar que dicha imagen—y la ansiedad que la acompaña— efectivamente existe, y ofrecer una explicación de su origen.

Al situar históricamente esta concepción de la arquitectura, defenderé la existencia de un vínculo indisoluble entre lo estético y lo sociológico. De este modo, trato directamente la relación vivida entre los seres humanos y los edificios, aunque mi enfoque difiere considerablemente del de la mayoría de los autores en este campo. Dado mi énfasis en la literatura y el arte, en las representaciones de la arquitectura, mi aproximación puede parecer menos directa².

La imagen que se sitúa en el centro de esta investigación es la del *edificio agenciado e inhumano*.

Por agenciado me refiero a que los edificios son proyectados como agentes *activos* e incluso *agentes conscientes*, con capacidad para intervenir en el mundo. Se pueden percibir como *extraños* en la medida en que sus agendas y motivaciones son absolutamente *no-humanas*.

Este ensayo está dividido en 6 secciones. En primer lugar, trato de demostrar a través de ejemplos que la ansiedad arquitectónica que he identificado está ampliamente extendida. Después, examino el análisis fenomenológico de Bachelard sobre la imagen poética de la casa. Y, a pesar de que rechazo su análisis, rescato un elemento importante del enfoque fenomenológico. A continuación, examino brevemente una parte de la vasta literatura sobre sociología de la arquitectura. Posteriormente, evalúo los argumentos en torno al concepto de Marx del fetichismo de la mercancía. La utilidad teórica y la validez de este concepto han sido objeto continuado de críticas, tanto desde posturas marxistas como no-marxistas. Sin embargo, el fenómeno del fetichismo de la mercancía es central en mi análisis, por lo que esta sección constituye un intento de responder a las críticas y rehabilitar esta noción. Luego propongo una síntesis teórica de las dos secciones anteriores y concluyo con un análisis detallado de un ejemplo extraordinario de la imagen de la arquitectura que propongo.

Mi objetivo es mostrar que la imagen del edificio agenciado y extraño puede entenderse como una respuesta estética a la peculiar relación de enajenación entre la humanidad y la arquitectura bajo el capitalismo.

1. La casa-criatura

“La casa”, dijo Marsha débilmente, cerrando el grifo. En el fregadero de esmalte blanco, un charco repugnante de sangre se escurría con desgana por el desagüe. “La casa misma está viva.” “Sin duda”, convino Hamilton. “Y estamos dentro de ella”³.

Liberada de las constricciones del “realismo”, la imagen de la casa-otro puede ser explorada abiertamente. Por este motivo, la ansiedad cultural acerca de la agencia de la arquitectura resulta más evidente en lo que podrían denominarse géneros paraliterarios —ciencia ficción, fantasía y terror—. La extraordinaria y alucinatoria secuencia de Philip K. Dick citada arriba representa, probablemente, el *ne plus ultra* de esta preocupación en la literatura⁴. La casa se transforma en una bestia aterradora al confundir por completo la frontera entre lo orgánico y lo construido. “En el sótano, la caldera respiraba” mientras “la casa-criatura inhalaba y exhalaba”. El cableado eléctrico deviene un sistema neurológico, las tuberías venas, la hiedra del tejado cabello. Las paredes ceden “como carne humana”. Cuando los personajes intentan huir, la alfombra los lame de vuelta y las paredes rezuman “un chorro voraz y goteante de saliva anticipatoria”.

La relación entre los humanos y la casa queda desagradablemente clara: “la casa-criatura se estaba preparando para alimentarse”.

El suelo y el techo se unen cuando la casa mastica a un habitante desafortunado.

“Se quedaron contemplando cómo la criatura se contraía y expandía metódicamente. Tenían lugar procesos digestivos. Finalmente, el movimiento se disipó. Un último temblor de actividad espasmódica la recorrió, y luego la criatura quedó en silencio. Con un zumbido sordo, las persianas bajaron, creando sombras opacas que permanecieron inmóviles. “Está durmiendo”, dijo Marsha...”

En esta secuencia, la naturaleza otra de la casa se pone de manifiesto de manera radical. El diseño de la casa-criatura es tan incompatible con el de los humanos que los habitantes no son más que alimento. La arquitectura aquí es un *fin en sí misma*, y los humanos, lejos de constituir el propósito de su propia existencia, se convierten en un *medio* para mantener viva la casa.

Una visión similar de la casa como consumidora de sus habitantes (aunque menos literal y grotescamente orgánica) se encuentra en la novela *Burnt Offerings* (1973), de Robert Marasco. La casa Allardyce, en la que reside la familia Rolfe, se regenera a su costa, reparando grietas y fallos estructurales mientras se alimenta

² Ejemplares de lo que podría llamarse el enfoque más convencional o “directo” respecto a la cuestión son los trabajos de Rapoport de 1976 y 1977. Rapoport se cita más o menos al azar dentro de la voluminosa literatura existente.

³ Dick, 1979, p. 207.

⁴ Todas las referencias proceden de Dick 1979, pp. 207-12.

extrayendo energía de ellos. “La casa es, en efecto, una entidad viva, un vampiro psíquico, y está exprimiendo a la familia Rolfe, como ha hecho con incontables familias antes”⁵.

Dick volvió al tema de la casa-criatura, si bien de un modo menos dramático, en *A Maze of Death*. La fuente de la conspiración que elimina a los personajes uno a uno se halla en El Edificio, que se presenta inicialmente así: “golpeando, vibrando, la pared crujió como si estuviera viva...”. El edificio puede cambiar de ubicación a voluntad. Envía diminutas réplicas móviles de sí mismo, en una analogía con el nacimiento que se explicita en el texto. A primera vista, estas estructuras en miniatura parecen inofensivas; luego se revela que pueden atacar con efectos devastadores⁶.

Todas las fuerzas que conspiran contra los colonos en la novela son dirigidas por El Edificio y su prole. En la revelación final de que todo el escenario era una ilusión compartida generada por ordenador, se descubre que las motivaciones de El Edificio eran literalmente incognoscibles e impensables en términos humanos. Este uso del ordenador como símbolo de la alteridad de la conciencia arquitectónica también aparece en el thriller cercano a la ciencia ficción *Gridlock*⁷. Un enorme edificio de oficinas informatizado se vuelve contra sus habitantes humanos, matándolos de diversas e ingeniosas formas mediante una multitud de elementos móviles (ascensores, robots, etc.). La motivación del edificio se explica así:

“Debería haber sabido que no debía antropomorfizar de ese modo”, dijo Beech. “... Ishmael (el ordenador que controla el edificio) no tiene sentimientos subjetivos en absoluto. La venganza es un motivo humano.”

“... Un ordenador no es simplemente un cerebro humano ampliado. Podemos atribuir cualidades humanas a Ishmael, podemos incluso imaginar algo tan fantástico como un fantasma en la máquina, pero por supuesto lo único que estamos haciendo es referirnos a los aspectos de su comportamiento que parecen humanos, lo cual no es en absoluto lo mismo que lo humano...”⁸.

El objetivo de Ishmael, sus motivaciones, su propósito, es tan ajeno a la conciencia humana que su única razón de ser se ha convertido en matar a sus habitantes.

En el relato de Scott Bradfield *The Secret Life of Houses*, la casa es menos agresiva, pero no menos agenciada ni menos inhumana. En la mente de la niña Margaret, la casa se mueve.

“Arraigada en la tierra profunda como un árbol, la casa se articulaba con otras raíces y las sobrecrecía, los pasadizos secretos de otras casas... La casa intentaba arrastrar a la Madre de vuelta al mundo donde vivía Margaret. ... En algún lugar parecía rozar la periferia de otros sueños y, al emerger a la superficie del suyo propio, se dio cuenta de que en algún punto convergía con los sueños de su propia casa. La casa soñaba sueños fantásticos de autorrealización, orgullo desbordante, transformaciones espontáneas. La casa soñaba que era un transatlántico, un vasto iceberg blanco, una ballena franca hervida de plancton y animálculos, un centro comercial dúplex con múltiples cines. La casa se alzaba sobre sus piernas de hormigón, arrancando la tierra, extrayendo largos y mermados entramados de nervios y tejidos. La casa se movía. La casa caminaba”⁹.

La imagen de la casa como agente activo se demuestra ampliamente aquí en los sueños deambulantes de la casa y en sus intentos percibidos de reclamar a la Madre. También está presente, de forma elíptica y lírica, la alteridad de la casa. El transcurso del sueño de la casa representa un viaje cada vez más alejado de la conciencia humana. El océano es un entorno completamente ajeno a los humanos, y la casa transfiere inicialmente su papel tradicional de mantener la seguridad humana en este medio: se convierte en un transatlántico, una casa sobre el agua. Luego surge una reacción y la casa adopta una posición antitética, transformándose en la némesis del transatlántico, el iceberg, destructor de transatlánticos y, por tanto, de la seguridad humana. Mientras permanece en el mar, la ambición de la casa experimenta un movimiento dialéctico más allá de los polos pro- y anti-humanos: se convierte en una ballena, una criatura popularmente considerada sintiente pero que es, por esencia, no humana. En la ballena está el plancton del que obtiene su sustento, criaturas vivas que ahora se convierten en medios para la supervivencia de la ballena. Nosotros también somos pequeñas criaturas en el cuerpo de la casa: si la casa quiere ser una ballena, nosotros, claramente, nos convertimos en plancton, despojados de nuestra agencia por la de la casa, para beneficio de ésta.

Habiendo puesto en movimiento este pasaje cada vez más alejado de la conciencia y de las pretensiones humanas, la extraordinaria transición de Bradfield de la ballena al centro comercial –separadas únicamente por una coma, parte integrante de ese mismo viaje del transatlántico al iceberg y luego a la ballena– convierte al propio centro comercial en un otro. El centro comercial, definido por la multitud de mercancías que

⁵ King 1988, p. 218

⁶ Dick 1970. p. 124, p. 116, p. 84, p. 87.

⁷ La edición americana referenciada aquí fue publicada como *The Grid*.

⁸ Kerr 1997, p. 353.

⁹ Bradfield 1990, p. 223.

contiene y sus espectáculos destinados a mantener a las personas fascinadas, se convierte en el destino final de una conciencia otra. La arquitectura se hace hábilmente inhumanizante/ada al transformarla en la culminación de su propio sueño de diferencia.

En última instancia, la arquitectura afirma: soy lo más ajeno que puedo concebir. En el momento en que más parece que estoy a tu servicio, cuando actúo como depósito de todas tus mercancías, es precisamente cuando me encuentro más alejada de tu propósito humano que si fuera tu amiga (el transatlántico), tu enemiga (el iceberg) o una conciencia sobre la que no ejerces influencia alguna (la ballena). En el sueño de la casa, Bradfield hace que la arquitectura sea un lugar profundamente inseguro.

El tema del edificio agenciado e inhumano puede identificarse con facilidad incluso allí donde, a primera vista, la arquitectura parece ser únicamente el *locus* de una fuerza inhumana, y no la fuerza en sí. La línea divisoria no está trazada con nitidez.

Esto resulta evidente en los tratamientos modernos de la casa encantada. En *The Whistling Room*, investigada por Carnacki, el cazafantasmas de Hodgson, la habitación es el *receptáculo* del espíritu de un bufón malvado, y sin embargo es la propia estancia la que silba de forma malévola, literal y grotesca.

“En el centro del suelo de la enorme habitación vacía, la superficie se abultaba hacia arriba formando una extraña protuberancia de aspecto blando, abierta en la parte superior en un agujero cambiante que palpitaba al ritmo de aquel suave y profundo zumbido. En ocasiones, mientras observaba, veía cómo la masa hundida se estremecía y se abría de golpe con una rara succión hacia adentro, como si aspirara una bocanada de aire descomunal; luego la cosa volvía a dilatarse y a fruncirse al compás de la increíble melodía... Tuve entonces la certeza de que aquella cosa estaba viva. Estaba contemplando dos labios enormes y ennegrecidos, abrasados y brutales, allí, bajo la pálida luz de la luna...”¹⁰.

Tal y como lo expresa el propio Carnacki, “me había encontrado con uno de esos casos raros y horribles de lo *Inanimado* reproduciendo las funciones de lo *Animado*”¹¹. Esta distinción borrosa entre edificios como *loci* y edificios como *agentes* puede observarse en el párrafo inicial (y, con muy ligeras variaciones, también al final) de *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson.

“Ningún organismo vivo puede existir con cordura durante mucho tiempo bajo condiciones de absoluta realidad; según dicen algunos, incluso las alondras y los saltamontes sueñan. Hill House, demente, se alzaba sola frente a sus colinas, aguardando oscuridad en su interior; así había permanecido durante ochenta años y podría permanecer otros ochenta más. Dentro, las paredes seguían erguidas, los ladrillos encajaban entre sí con precisión, los suelos eran firmes y las puertas estaban sensatamente cerradas; el silencio se extendía persistentemente contra la madera y la piedra de Hill House, y todo aquello que caminase allí, caminaba en soledad”¹².

La tensión es evidente. La casa es un depósito de oscuridad, algo camina en su interior, pero también se la presenta como un organismo “vivo” y, crucialmente, “demente”. Es común señalar que Hill House es algo más que un escenario. La casa, “desde el mismo primer párrafo, tiene una personalidad, y ostenta el estatus de antagonista”¹³. Pero, si bien es cierto que las casas de Jackson “ejercían una fuerza misteriosa propia”, Lenemaja Friedman se equivoca por completo al afirmar que “reflejaban los egos y peculiaridades de sus propietarios originales”¹⁴. Al menos en el caso de Hill House, el edificio no es enfatizado como un reflejo de características humanas. En efecto, “alzaba su inmensa cabeza contra el cielo sin concesión alguna a la humanidad”¹⁵. Y como deja claro la apertura del libro, la casa no tiene cordura.

Sin embargo, tampoco está *demente*. La cordura y la demencia son polos opuestos, pero ambos están definidos por criterios humanos. Hill House es “ajena a la cordura”. Esto constituye un otro mucho más radical que “demente”. Los términos humanos aquí simplemente no tienen sentido.

Hill House “parecía, de algún modo, haberse formado a sí misma, ensamblándose en su propio patrón poderoso bajo las manos de sus constructores”¹⁶. Al igual que la casa de Dick en *Eye in the Sky* y la de Marasco en *Burnt Offerings*, Hill House utiliza a los humanos como meros medios. Los constructores aquí son simplemente el medio para la autocreación de la casa. La casa se ha convertido en un fin en sí mismo.

La ansiedad en torno a la arquitectura extraña puede encontrarse en una forma casi tan evidente en el arte surrealista, que comparte con la ciencia ficción y el terror el hecho de que, como ha señalado Philip K. Dick (hablando de su propio trabajo), nunca ha tenido “gran consideración por lo que generalmente se

¹⁰ Hodgson 1913, p.170.

¹¹ Hodgson 1913, p. 158.

¹² Jackson 1959, p. 3.

¹³ Tuttle 1988, p. 132.

¹⁴ Friedman 1975, p. 104.

¹⁵ Jackson 1959, p. 35.

¹⁶ Jackson 1959, p. 35.

denomina “realidad”¹⁷. Así, el surrealismo, al igual que la literatura del género, no se ve limitado al expresar sus ansiedades más o menos abiertamente, independientemente de si son “posibles” o no.

En un intersticio entre el surrealismo y el cine “mainstream”, una obra como *El quimérico inquilino* de Roman Polanski insinúa el tema del edificio como agente aberrante: la basura desaparece de las escaleras donde ha sido derramada, como si fuera consumida por el edificio como una ofrenda; las puertas de la iglesia se atascan, atrapando al personaje de Polanski en su interior; se hace mucho hincapié en la inmovilidad del mobiliario, mientras las habitaciones resisten los intentos de cambiar su disposición; las tuberías de la casa se quejan de manera absurdamente obstinada ante el más mínimo intento de ponerlas a su “uso” (humano).

En una línea más abiertamente surrealista, los films de Jan Švankmajer representan uno de los ejemplos más impresionantes de esta preocupación arquitectónica. El propio Švankmajer ha hablado de su interés por la “casa aberrante”, y el tema puede percibirse en gran parte de su obra, más evidentemente en *Una tranquila semana en una casa* (1969) y *La caída de la casa Usher* (1980). El ejemplo paradigmático sigue siendo *El piso* (1968)¹⁸.

El piso narra la historia de un hombre en una habitación. “El hombre... viene de ninguna parte y va a ninguna parte; su vida se reduce a un breve tiempo en una habitación en la que el mundo de los objetos... lo ataca y lo amenaza”¹⁹. La rebelión de los objetos es la rebelión del propio piso. El espejo solo refleja la parte trasera de su cabeza²⁰, la cama se descompone en jirones cuando se recuesta sobre ella, un vaso del que intenta beber se encoge hasta volverse inútil. Como en muchos de los ejemplos de la casa aberrante, la agencia de la arquitectura se extiende a los objetos que contiene: un cuchillo se vuelve contra su portador en *Eye in the Sky* como primera señal de que la casa es consciente; para la casa de Bradfield, el cenit de su agencia ocurre en el momento en que está repleta de mercancías.

En *El piso*, la reducción del tamaño del vaso se representa mediante una rápida sucesión de vasos progresivamente más pequeños: es la *abrumadora multitud* de mercancías lo que constituye la conspiración de la casa. Aquí, como en Bradfield, el tema de la casa consciente y la consiguiente alienación humana se vinculan explícitamente a la condición de mercantilización bajo el capitalismo.

Hasta ahora me he centrado en obras que hacen poco por ocultar la imagen central de la arquitectura aberrante. Sin embargo, a menudo es necesario llevar a cabo una tarea de decodificación para demostrar que tal ansiedad existe en una obra. Así, por ejemplo, en la pintura de 1946, *Edificios de apartamentos, París*, de Jean Dubuffet, los humanos pálidos y planos que habitan los edificios destacan por su ausencia, esbozados con pintura blanca muy fina, carentes de rasgos y ejecutados de manera burda. Los edificios, en cambio, se representan mediante gruesas pinceladas orgánicas de marrones y rojos que casi parecen deslizarse fuera del lienzo. La pintura, la médium de la agencia, la materia con la que se puede afirmar la presencia, pertenece enteramente a la arquitectura. La pintura se amontona alrededor de los habitantes humanos planos como si fuera barro entre los dedos de los pies, amenazando con borrarlos en un lavado oleoso. Como en una fotografía de erupciones de lava, vemos la pintura atrapada momentáneamente en pleno flujo. Como espectadores sentimos que, si volvemos la espalda por un instante, el tiempo comenzará de nuevo: la tensión superficial que –apenas– previene a los edificios de romper sus límites e inscribirse sobre los cuerpos humanos no se sostendrá. La imagen captura el momento de crisis de la agencia humana y el ascenso de la arquitectura.

Habiendo dejado de lado el arte surrealista o “fantástico”, ofreceré como ejemplo final del *tropo* un film enormemente popular que parece obedecer a todas las reglas del “realismo”. Nada de lo que sabemos que es imposible –como la arquitectura agenciada– se representa de manera explícita. Y, sin embargo, sostengo que la agencia de la arquitectura se señala como *la* fuerza impulsora detrás de los eventos que sacuden a los personajes humanos. El film se ocupa de una conspiración arquitectónica. El film es *Vértigo* de Hitchcock (1958).

La arquitectura domina la película: se convierte en una obsesión neurótica.

La ambientación es precisa: la película hace un uso repetido y prolongado de las calles de San Francisco. Pero el entorno construido es más que un mero lugar. De hecho, la obsesiva primacía de la ciudad socava su especificidad histórica y espacial real: en palabras de Jameson, “el San Francisco alucinatorio de *Vértigo* no

¹⁷ Dick 1979, p. v.

¹⁸ Švankmajer siempre ha vivido en lo que hasta hace poco era Checoslovaquia, ahora la República Checa. Durante la mayor parte de su vida, por tanto, el cineasta trabajó bajo un ‘socialismo realmente existente’. Como se deja claro más adelante en este texto, sostengo que la ansiedad arquitectónica en cuestión –incluida la presente en la obra de Švankmajer– es explicable en términos del fenómeno del fetichismo de la mercancía. Sigo a Marx al sostener que esto es resultado de las relaciones sociales capitalistas. Aunque el debate se extiende considerablemente más allá del alcance de este ensayo, conviene señalar, por tanto, que mi argumento ofrece un apoyo indirecto a la corriente que caracteriza al otrora Bloque del Este como capitalista de Estado. A no ser, claro, que el fetichismo de la mercancía pueda filtrarse más allá de las fronteras dejando atrás al capitalismo, lo cual resulta una idea dudosa.

¹⁹ O’Pray 1995, p. 57.

²⁰ La referencia es *La Reproduction Interdite* (1937-39), el famoso retrato de Edward James realizado por Magritte.

puede datarse, está fuera del tiempo”²¹. Alucinatorio en su presencia agresiva, pero desligado del tiempo, el “San Francisco” de *Vértigo* talla su propio momento espacial y temporal. En su presente onírico, los edificios ponen en duda la realidad que muestran. En el mismo acto de reconocer la ciudad, el espectador se siente inquieto ante la continua y alucinatoria presencia imponente del lugar supuestamente real.

Žižek ha sugerido que las películas de Hitchcock a menudo contienen una “mancha de lo Real”, “una mancha no simbolizada, un agujero en la realidad que designa el límite último donde “la palabra fracasa”²². Lo Real es aquello que “se escapa al alcance simbólico” de la representación, aquello que por definición está más allá del alcance de la representación humana y, por tanto, de la agencia humana. En el caso de *Vértigo*, la mancha se ha extendido y ha roto la realidad; y la ha reemplazado. Lo real se hace alucinatorio, demasiado real, y se convierte en lo Real. La “mancha” en *Vértigo* son los edificios (que son la ciudad, que es la ambientación, que –para los propósitos de la película– es el mundo entero). La representación demasiado real de los edificios les confiere agencia, el poder de crear un mundo, el mundo de San Francisco-como-Real.

Los edificios son “no simbolizados”: es en su misma “realidad”, en su exceso de reconocibilidad, donde se vuelven parte de lo Real. “La palabra” –la representación humana– no puede contenerlos. Someterse a la palabra sería someterse a la agencia humana, admitir que los humanos tienen el poder simbólico de definirlos. Es precisamente eso lo que el “San Francisco alucinatorio” niega: se define simbólicamente a *sí mismo* como *él mismo*.

A los humanos en *Vértigo* se les permite habitar lo Real, un mundo que no controlan simbólicamente. Su agencia no cuenta para nada²³. Desde la secuencia inicial, cuando Scottie (James Stewart) y un compañero de policía persiguen a alguien por los tejados de la ciudad, la *arquitectura es hecha extraña*. Vemos la ciudad desde un ángulo que no está diseñado para el consumo estético humano, un paisaje extraño y peligroso de picos y crestas que desafían cualquier resolución sencilla como parte del supuesto valor de uso de un edificio. Los humanos dejan de ser los fines y los edificios los medios. En varios momentos a lo largo de la película, este extrañamiento se repite: el uso que hace Madeleine (Kim Novak) de un pasaje trasero oscuro, gris y desaprovechado para entrar a una tienda iluminada enfatiza que el lado no humano de la arquitectura repercute sobre lo humano. Este punto se refuerza con el contraste entre la torre oscura y decrepita (no humana) y la iglesia brillante, obviamente frecuentada, de la que la torre es un anexo.

Esta desorientación se incrementa enormemente con la aparición temprana del efecto visual más potente de la película. “Si hay un elemento que cristaliza el impacto, la ingeniosidad y la pura extrañeza de *Vértigo*... es el plano repetido que representa la mirada perturbada de Scottie/James Stewart hacia un abismo muy profundo”. El plano, que aparece en momentos clave de crisis a lo largo del film, es un efecto extraordinario “de desorientación implacable” logrado “al alejar la cámara del sujeto mientras simultáneamente se hace un zoom hacia él”. En su discusión sobre el plano, Sterritt omite un punto notable: cómo aparece ante el espectador²⁴.

El plano siempre se dirige hacia abajo, ya sea a lo largo de una única torre o hacia un abismo entre edificios. Y se percibe por el espectador como si los edificios del encuadre crecieran repentinamente en altura. El vértigo de Scottie, en otras palabras, se señala mediante una *acción física* súbita y extraordinaria por parte del entorno construido.

Este es el ejemplo más dramático, pero de ningún modo aislado, de la interferencia decisiva de la arquitectura en el mundo humano.

A lo largo de la película, las escenas se abren sobre un edificio, que permanece inmóvil hasta que los personajes humanos entran en el encuadre y luego el edificio. La cámara no los sigue: permanece fija tal como estaba, con la composición del plano dictada por la arquitectura, como si los personajes importantes de *Vértigo* no fueran los humanos en absoluto. Su aparición en el lente de la cámara es incidental.

Nadie en la película corre nunca las cortinas o persianas por la noche. El efecto de esto es presentar plano tras plano de los personajes, especialmente Scottie y Midge (Barbara Bel Geddes), siendo observados desde atrás por la ciudad. Hay casi un sentido pantomímico de inquietud, mientras los personajes, despreocupadamente, no *miran atrás*, hacia el enemigo que los observa en silencio. Cuando Midge accidentalmente provoca a Scottie, desata su ira desfigurando su obra de arte y lanzando el pincel sucio hacia la ventana,

²¹ Jameson 1992, p.59.

²² Žižek 1992, p. 239.

²³ En el sueño de Scottie (James Stewart), Žižek localiza un punto en el que la Cosa (lo que pertenece a lo Real) mira al sujeto. Esto, dice él, «marca el momento en que el sujeto queda inmediatamente atrapado en, enganchado al sueño del Otro-Cosa». El momento ocurre cuando Scottie «fija la vista en su propia cabeza, representada como una especie de objeto parcial psicótico ubicado en el punto de convergencia de las líneas que se extienden en el fondo» (Žižek 1992, p. 252). Esto resulta convincente, pero omite mencionar que las líneas convergentes son representaciones gráficas del repetido plano de la película hacia abajo por un desnivel entre o dentro de los edificios: son un estudio de perspectiva mirando hacia un hueco arquitectónico abierto. El sueño no hace más que señalar la arquitectura. Por lo tanto, si bien es posible que este momento represente la realización de Scottie de su propio despojo de poder ante lo Real –los edificios–, no es cierto que represente el momento del despojo de poder en sí mismo, como alega Žižek. La pérdida de poder ha estado presente desde el principio.

²⁴ Sterritt 1993, pp. 82-3.

adonde la cámara corta justo a tiempo para ver el pincel golpear y una mancha de pintura oscurecer una de las cientos de luces de la ciudad que han sido testigo de la escena. De este modo, se enfatiza la sensación de la ciudad vigilante como enemiga, como *responsable*: la ira de Midge se dirige contra ella. Pero es una victoria vacía. Una luz queda oscurecida, pero mil permanecen.

La arquitectura en *Vértigo* está “siempre allí”. En la pintura de Carlotta Valdes, en el lugar del intento de suicidio de Madeleine, acechando en el plano detrás del hombro de Scottie en la ciudad, a un lado del lienzo o de la pantalla se asoma la vasta *esquina* de un edificio o un pilar, un detalle que señala la enormidad de la arquitectura fuera de la pantalla, situándola fuera de plano, más allá del alcance humano, pero proyectándose en los asuntos humanos.

Tras su colapso, Scottie descubre a Judie/Madeleine viviendo en un hotel. Primero vemos su toldo, en el que se lee “Empire Hotel”. Pero el enorme letrero de neón, que se extiende verticalmente a lo largo de toda la altura del edificio, invierte esto y dice la verdad: “Hotel Empire”. El hotel es el más paradójico de los edificios, un hogar para cientos de humanos completamente transitorios. El hotel es permanente, sus habitantes, efímeros. Y, como declara la morada de Judy, en términos del propio edificio (señalado por la verticalidad de la escritura, verticalidad que se contrapone a lo largo de la película a la “horizontalidad” de los conflictos humanos)²⁵, la ciudad es un Hotel Empire, el reino de los edificios que se convierten en su propio fin.

En el momento significativo de la (re)transformación de Judy en Madeleine, la puerta por la que ella sale hacia un estado liminal y vuelve a entrar está impregnada de un resplandor verde sumamente antinatural, supuestamente proveniente del letrero del “Hotel Empire” justo fuera de su ventana. La luz se ha convertido en un punto que señala su camino hacia dentro y fuera de la transformación que finalmente conducirá a su muerte. Son los edificios los que dictan la acción humana, tal como cuando el primer intento de suicidio de Madeleine en la bahía de San Francisco la hizo saltar al agua exactamente en el lugar hacia el que el puente, que se alza enormemente a la izquierda de la pantalla, apuntaba.

Vértigo puede pretender ser una película “realista”, en la que solo ocurre lo posible (aunque altamente improbable). Esto no le impide representar un ejemplo extraordinariamente tenso de la conspiración de la arquitectura, la intervención maléfica del entorno construido en los asuntos humanos.

2. Bachelard y la imagen que precede al pensamiento

La multitud de ejemplos anteriores tiene por objeto mostrar que la ansiedad por la casa aberrante, la arquitectura deshumanizada, es prevalente en todos los niveles de la producción cultural moderna. Pero aún falta algo: un análisis de lo que, en cada caso, la imagen del edificio con agencia propia podría *significar*.

Esta omisión es deliberada. Me ocupo del *hecho* y de la base social tras esta peculiar imagen. No me interesa lo que esta imagen significa, porque la imagen funciona como un *tropo*, capaz de significar cosas diferentes (a veces radicalmente distintas) en distintas obras. Mi intención es examinar lo que Bachelard llama “imágenes desprendidas”²⁶ –imágenes en sí mismas, más que imágenes como transmisoras de significado. Al igual que Bachelard, me centro en imágenes “poéticas” de la arquitectura.

Sin embargo, a pesar de este proyecto compartido, los problemas que plantea Bachelard para un análisis marxista son enormes y deben quedar claros:

La *Poética del Espacio* de Bachelard es un ejercicio de “topofilia”, una investigación de “imágenes de un espacio feliz”²⁷. Lo que enlaza sus diferentes pequeños y dignos sermones sobre imágenes poéticas de la casa, las conchas, los armarios y similares es una presuposición implícita sobre la forma de pensar el espacio. “Bachelard vincula los espacios representacionales, que recorre mientras sueña..., con... el espacio íntimo y absoluto”²⁸. El espacio íntimo y absoluto es la evocación nostálgica de la Casa como santuario atemporal de la historia.

Aquí se entrelazan dos nociones. Una es que la casa (o, más precisamente, la Casa) es la unidad mental indivisible y básica de la arquitectura, el espacio experimentado a través del cual pensamos todo el espacio: “todo espacio realmente habitado porta la esencia de la noción de hogar”²⁹. Es ciertamente cierto que la Casa es una imagen de gran importancia para la autoconciencia social: es un eficaz fragmento de capital mental. Dada esta centralidad socio-simbólica de la Casa, la idea de que toda arquitectura deriva, en última instancia, del tema social de la “Casa” resulta persuasiva, al menos al nivel del simbolismo. Como señala Lefebvre, hablando de la “realidad histórico-poética” de la casa, “esta memoria... posee una cualidad obsesiva: persiste en el arte, la poesía, el drama y la filosofía”³⁰. Bachelard tiene razón sobre la *utilidad poética* del *tropo* de la casa.

²⁵ Cf. «Se imagina la casa como un ser vertical. Se eleva hacia arriba. Se diferencia en función de su verticalidad. Es uno de los llamados a nuestra conciencia de la verticalidad.» (Bachelard 1964, p. 17)

²⁶ Bachelard 1964, p. xxv.

²⁷ Bachelard 1964, p. xxxv.

²⁸ Lefebvre 1991, p. 121.

²⁹ Bachelard 1964, p. 5.

³⁰ Lefebvre 1991, p. 120.

Sin embargo, la segunda afirmación de Bachelard, la razón por la cual propone esta utilidad poética, es idealista y no se sostiene. Para él, la casa puede vencer a la Historia.

“Un pasado entero viene a habitar en una casa nueva... Y el ensueño se profundiza hasta el punto en que se abre un dominio inmemorial para el soñador de un hogar más allá de la memoria más temprana del hombre... La casa no se experimenta solo día a día, siguiendo el hilo de una narrativa, o en el relato de nuestra propia historia. A través de los sueños, los distintos lugares en que vivimos se superponen y conservan los tesoros de tiempos pasados. Y después de estar en la casa nueva, cuando nos regresan los recuerdos de otros lugares en que hemos vivido, viajamos a la tierra de la Infancia Inmóvil, tan inmóvil como lo son todas las cosas Inmemoriales. Vivimos fijaciones...”³¹

A veces creemos conocernos a nosotros mismos en el tiempo, cuando todo lo que conocemos es una secuencia de fijaciones en los espacios de la estabilidad del ser... En sus innumerables alvéolos, el espacio contiene tiempo comprimido. Para eso sirve el espacio”³².

Tanto Lefebvre como Bachelard reconocen que la Casa es un tropo de un valor inestimable con el que pensar, pero aquí la diferencia es clara. Donde Lefebvre (y yo) veríamos una memoria “obsesiva”, Bachelard ve precisamente un umbral hacia “un hogar *más allá* de la memoria más temprana del hombre”. Esta es una concepción trascendentalmente idealista –de hecho, cuasi religiosa– de la historia como esencialmente incompatible con lo humano, que busca refugio en la Casa prelapsaria. La centralidad de la atemporalidad en la experiencia humana se enfatiza por encima del cambio/la historia/el tiempo. “El Ser, impregnado de una memoria espacial inmemorial, trasciende el devenir”³³. En palabras del propio Bachelard, “El Ser es ya [es decir: antes del tiempo humano] un valor”³⁴. Así, el modelo de Bachelard es ahistórico y debe ser rechazado como explicación del poder de la imagen de la Casa.

Entonces, ¿cuál es la utilidad de los escritos de Bachelard para un análisis marxista de las imágenes poéticas de la arquitectura? Radica en el foco de su preocupación fenomenológica, en las unidades de su análisis.

Al inicio de esta sección he aclarado que no es mi propósito analizar los diversos “significados” de la imagen examinada en distintas obras de arte. He afirmado dos cosas sobre la imagen de la casa aberrante: una, que es muy peculiar; y la otra, que existe pese a todo. Bachelard tiene sin duda razón en su afirmación de que “la comunicabilidad [más que el “significado”] de una imagen inusual es un hecho de gran significación ontológica”³⁵.

Incluso cuando rechazamos la explicación de Bachelard sobre la comunicabilidad de la imagen de la casa, su afirmación de que “la imagen *precede* al pensamiento”³⁶, en ella hay una verdad importante. Si entendemos el significado de una imagen como el resultado de la aplicación del pensamiento sobre ella, entonces mi análisis se ocupa precisamente de la imagen *antes* del pensamiento, antes de ese significado. En términos de Bachelard, no nos interesa lo que la imagen significa, sino por qué “reverbera”. En otras palabras, no pregunto qué pensamientos se piensan mediante la imagen, sino por qué esta imagen es aparentemente tan apta para pensar con ella.

Mi tesis es que la adopción generalizada de esta imagen para una enorme variedad de fines artísticos (“significados”) y en una variedad de contextos es resultado de la interacción entre humanos y edificios bajo el capitalismo.

3. Vivir en edificios

Sería extraordinario que el entorno construido no tuviera ningún efecto sobre sus habitantes. Existe, por desgracia, una tendencia a expresar esa relación en términos groseramente reductivos. Kupfer, por ejemplo, describe la arquitectura de Speer en el Tercer Reich como un medio para “incapacitar al pueblo para la acción política real mediante la implementación de modos totalitarios de interacción y la erosión del poder del pueblo”, y afirma que dicha arquitectura “favorecía la relación política de mando y obediencia”³⁷. Pese a algún tributo nominal a una visión más matizada, su tesis básica es que la arquitectura ejerce una “influencia política directa”³⁸.

Este modelo determinista y reduccionista no propone una interacción entre las personas y la arquitectura, sino un modelo mecanicista en el que los individuos simplemente “reflejan” la política incrustada en la arquitectura. Este tipo de determinismo arquitectónico es insostenible. Su “simple modelo conductista de la

³¹ Bachelard 1964, pp. 5-6.

³² Bachelard 1964, p. 8.

³³ Harvey 1990, p. 218.

³⁴ Bachelard 1964, p. 7.

³⁵ Bachelard 1964, p. xvii.

³⁶ Bachelard 1964, p. xx.

³⁷ Kupfer 1985, p. 265.

³⁸ Kupfer 1985, p. 266.

relación entorno-persona [...] sobrestima con claridad el efecto del diseño del entorno sobre la conducta, dada la fantástica diversidad de comportamientos en entornos similares”³⁹.

Hay otra postura igualmente insostenible. Esta argumentación, basada en la separación idealista entre “arte” y “sociedad”, sostiene que la coincidencia entre preocupaciones sociales y arquitectura es terriblemente asfixiante para la naturaleza “artística” de la arquitectura. Sinclair Gauldie, por ejemplo, se lamenta del “grave panorama” al que se enfrenta la arquitectura. Como arte, su “función” es “ayudar al ser humano a dominar esas confusiones interiores mediante el enriquecimiento de su experiencia cognitivo-imaginativa”⁴⁰.

La separación absoluta entre arquitectura y contexto social se hace evidente en la irritación elitista de Gauldie ante la “frustración” del desarrollo de la arquitectura como un “arte” que *celebraría* su trascendencia de las preocupaciones sociales. Considera que este “desarrollo” está siendo obstaculizado por

“la creciente complejidad y rigidez del marco legislativo y económico dentro del cual el arquitecto tiene que operar: no es posible construir alta cultura a partir de las esperanzas y temores del inspector sanitario, el responsable de prevención de incendios y el contable colegiado”⁴¹.

Las loas de Gauldie al mundo en desaparición del “arte elevado” son un ejemplo quintaesencial de la indignación aristocrática inglesa ante el ascenso de la cultura burguesa, indignación desviada hacia el pequeño funcionariado capaz, para profundo disgusto de la aristocracia, de dictar condiciones a sus amos⁴². Son los estertores de una clase moribunda⁴³. Al tachar de vulgares las preocupaciones sociales, Gauldie articula la inquietud de una clase que, al presentarse como depositaria del “buen gusto”, se aferra a los jirones de sus sueños de relevancia. Esa clase está horrorizada de que algún patán espantoso tenga la última palabra sobre su “arte”, basándose en obsesiones estrechas acerca de detalles como el hecho de que su desagüe podría desbordarse, o de que un incendio podría matar a todos sus inquilinos.

La admisión de Gauldie de que la arquitectura es “un arte social”⁴⁴ resulta engañosa. No comprende ninguna conexión orgánica entre arquitectura e individuo. Su súplica por una sociedad “que no solo permita... [al arquitecto] sino que claramente le pida enriquecer su experiencia estética”⁴⁵ es, en realidad, un ruego por liberar al arquitecto de las limitaciones sociales como artista. La sociedad sólo se conecta con la arquitectura en la medida en que la estulta, la retiene de ser “arte elevado”. En un mundo ideal, esa conexión limitante se rompería.

Está claro que existe alguna conexión entre el comportamiento social y la forma arquitectónica. Como ha señalado Lang, “cualquiera que... recorra una calle en lugar de otra simplemente porque resulta más alegre, o que elija una vivienda en un barrio en lugar de otro porque le parece más atractivo, sabe que la calidad del entorno construido afecta la percepción de la calidad de la vida personal”⁴⁶ –y, más sencillamente, afecta el comportamiento. El desafío es expresar esta conexión de manera suficientemente matizada.

“Las casas, una vez construidas sólidamente, tienden a perpetuar los patrones de comportamiento para los que fueron originalmente diseñadas. De manera similar, las relaciones espaciales entre una casa y otra, entre cada casa y su fuente de agua y alimento (así como con mercados, iglesias y posadas), y entre un conjunto de viviendas y sus vías de comunicación y alrededores, representan un modo de vida que al mismo tiempo reconocen, simbolizan y refuerzan”⁴⁷.

El modelo de Sparshott está presentado de manera bastante torpe. Pelea, sin éxito, contra el problema de expresar la naturaleza dialéctica de la práctica cultural (simultáneamente reproductora, potencialmente transformadora de y basada en las normas sociales) y termina recurriendo a un poco convincente modelo temporal de dos etapas de esa interacción. Sin embargo, su formulación contribuye en cierta medida a mejorar la comprensión del fenómeno, precisamente por su reconocimiento explícito de una *interacción* entre los edificios y los agentes humanos⁴⁸, lo que Berleant llama “la relación complementaria entre edificio y localización y entre ambos y el usuario humano”⁴⁹.

³⁹ Lang 1980, p. 151.

⁴⁰ Gauldie 1966, p. 27.

⁴¹ Gauldie 1966, pp. 28-9.

⁴² El inspector sanitario y el responsable de prevención de incendios de Gauldie son representantes de ese gran chivo expiatorio británico: el funcionario menor y entrometido.

⁴³ Aunque, dada la tenaz longevidad de la aristocracia en Inglaterra, podría ser más acertado describirla como no-muerta, más que moribunda.

⁴⁴ Gauldie 1966, p. 29.

⁴⁵ Gauldie 1966, p. 29.

⁴⁶ Lang 1980, p. 147. No todos, por supuesto, podemos ‘elegir una casa’ basándonos fundamentalmente en criterios estéticos.

⁴⁷ Sparshott 1994, p. 5.

⁴⁸ Por qué Sparshott elige expresar el papel social de la arquitectura con lo que parece ser un ejemplo vagamente medieval no queda nada claro. La interacción, presumiblemente, no se detiene con el advenimiento de la industrialización.

⁴⁹ Berleant 1988, p. 97.

Estas formulaciones representan aproximaciones cada vez más cercanas a una visión suficientemente sensible de la relación. Lo que hasta ahora falta es la consideración del trasfondo socioeconómico en el que tiene lugar la interacción entre humanos y entorno construido⁵⁰. Para esto podemos recurrir a la obra de enorme influencia de Henri Lefebvre. Él muestra cómo no sólo la producción arquitectónica, sino el espacio mismo –el espacio vivido– cambia con las estructuras sociales. Así, por ejemplo, observa la fachada bajo el capitalismo, “hecha para ser vista y para ser vista desde”, como “una medida del estatus y prestigio social” y paradigmática del “espacio aburguesado”, que degrada la tridimensionalidad del espacio al centrarse en lo visual⁵¹. La naturaleza social de la producción arquitectónica y la forma particular de la interacción entre humanos y arquitectura en este modelo son *funciones* de la estructura social más amplia.

Una comprensión crítica del contexto social resulta crucial al considerar la constitución mutua de la agencia humana y el entorno construido, así como la eficacia del cambio arquitectónico para mejorar o empeorar las condiciones de vida de las personas. Callinicos ha señalado, respecto de la agencia humana –y lo mismo es cierto para la interacción entre arquitectura y agencia humana– que esta “implica el ejercicio de poderes determinados al menos en parte por las relaciones sociales vigentes en el momento en que se ejercen”⁵². La insistencia de Lefebvre en la importancia de las relaciones capitalistas en la configuración de la forma arquitectónica moderna no es otra cosa que la aplicación de esa comprensión a la forma particular de agencia humana que constituye la producción arquitectónica. Los frutos de esa producción actúan entonces para ayudar a crear un entorno que, al mismo tiempo, constriñe y habilita, dentro del cual los humanos pueden ejercer su agencia, parte de la cual, por supuesto, se dedicará al mantenimiento del entorno construido que contribuyó a condicionarla.

Con esta formulación podemos observar tanto la interacción mutua entre entorno y agencia como, lo que a menudo se pasa por alto, el papel constitutivo vital de las relaciones sociales más amplias. “Por mucho que se retroceda en la historia, la explicación de la acción [incluyendo, podemos añadir, la explicación de las “acciones” particulares que constituyen la interacción vivida de los humanos con la arquitectura] seguirá involucrando tanto las creencias y deseos de los individuos como las estructuras de las que dependen en parte sus poderes”⁵³.

En un intento de proponer una teoría matizada de la interacción humano-arquitectura, he descartado las peroratas reaccionarias sobre el “arte elevado”, he superado el determinismo arquitectónico y me he alejado de modelos de interacción simplistas y no dialécticos. He tratado de integrar la presencia “siempre-ya-ahí” de las estructuras sociales.

Es a la luz de esto que debemos considerar aquellos análisis de los edificios que los ven como encarnación de (una) cultura. En una formulación particularmente nebulosa⁵⁴, este tema ha sido expresado por Langer. Según ella, “la abstracción básica... de la arquitectura es *un dominio étnico*”⁵⁵. La sugerencia de Sparshott de que “en parte, lo que ella quería decir, sin duda, era que en los edificios de una comunidad su modo de vida encontraba expresión”⁵⁶ es sin duda cierta. Este sentido en el cual la arquitectura encarna un “dominio étnico” puede verse en el célebre análisis de Bourdieu sobre la casa cabila⁵⁷. En la relación entre muros, interior y exterior, casa y huerto, se reflejan –representadas “al revés”– las redes de relaciones de la sociedad cabila. La casa es investida de significado en relación con la sociedad de la cual forma parte.

Este sentido del significado no es, por supuesto, inherente a la arquitectura, sino que es investido en ella por los seres humanos. Con independencia de si forma o no parte de la conciencia discursiva de los agentes sociales, la inscripción de significado social en la arquitectura es el resultado de la reflexión humana, en términos de conciencia práctica y experiencia vivida. Los seres humanos son únicos en su atribución de significado a las formas sociales. En otras palabras, no solo interactuamos entre nosotros y con nuestro entorno –incluida nuestra arquitectura–, sino que reflexionamos sobre esa interacción. Esa reflexión pasa entonces a formar parte de la interacción misma.

En la discusión de Langer sobre el “dominio étnico” podemos ver un resultado epistemológico de esta reflexión.

“Un campamento gitano es un lugar distinto de un campamento indígena, aunque pueda estar geográficamente donde solía estar el campamento indígena.

⁵⁰ Se puede –con benevolencia– ver el germen de esta comprensión en la inclusión por parte de Berleant de la ‘localización’, además del edificio y el humano, en la relación; o en la preocupación de Sparshott por los ‘alrededores’; o, más evidentemente, en la mención de Lang del “sistema sociológico-físico” (p. 147). Ninguno de estos, sin embargo, representa más que una comprensión superficial e incipiente del problema.

⁵¹ Lefebvre 1991, p. 361.

⁵² Callinicos 1988, p. 38.

⁵³ Callinicos 1988, p.38.

⁵⁴ Sparshott la describe como «una frase célebre –aunque problemática–, cuyo sentido general era claro pero cuya interpretación precisa resultaba difícil de esclarecer...» (Sparshott 1994, p.6.)

⁵⁵ Langer 1953, pp. 94-5.

⁵⁶ Sparshott 1994, p.6.

⁵⁷ Bourdieu 1990, pp. 271-83.

Un lugar, en este sentido no-geográfico, es algo creado: un dominio étnico hecho visible, tangible, sensible”⁵⁸.

La formulación de Langer se inclina hacia el esencialismo, una poética del espacio de corte bachelardiano con un matiz étnico. Pero al reconocer que un lugar es “creado”, al menos abre la puerta a comprender que la agencia humana es la fuerza generativa detrás del poder de la casa-como-imagen, y no algún poder esencial de la “Casa” en sí misma. Las personas, como criaturas materiales que existen, piensan y reflexionan en el espacio, se piensan a sí mismas *a través* de ese espacio y a través de lo que hacen con él.

Íntimamente ligado al hecho de que “en los edificios de una comunidad su modo de vida encuentra expresión”, hay un hecho epistemológico más profundo. El “lugar” en el que puede tener lugar tal expresión es en sí mismo un “objeto creado”: no sólo es el “modo” de vida de una comunidad lo que halla expresión, sino el *hecho* mismo de su vida. Ese hecho es siempre, en parte, geográfico. En esta formulación persuasiva, la autoconciencia de una sociedad –su propia consciencia de existir– implica la consciencia de existir *en algún lugar*, en un lugar particular⁵⁹.

Existen analogías evidentes con la célebre afirmación de Heidegger según la cual “el hombre es en la medida en que mora”, que “habitar... es el carácter fundamental del Ser conforme al cual existen los mortales”⁶⁰. Esta formulación opaca, sin embargo, es la fuente de un idealismo flagrante que –al ensalzar el Ser como una ontología extrahistórica de las cosas y las personas– denigra el espacio al reducirlo a “nada más que ‘estar-ahí’”⁶¹. Lo que Lefebvre identifica como la “obsesión por el espacio absoluto” en Heidegger presenta obstáculos por todas partes para el tipo de historia que venimos discutiendo... pues se opone a cualquier enfoque analítico⁶².

Hay, no obstante, un “núcleo racional” en el modelo heideggeriano. La mordaz descripción de Lefebvre de esta formulación como “admirable aunque enigmática” es muy acertada. Es admirable en la medida en que reconoce que la autoconciencia humana es siempre, en parte, conciencia de la existencia humana en un espacio. Es enigmática en su exceso de palabrería oscura que “explica” el habitar como un estar “en la cuádruple” de “tierra y cielo, divinidades y mortales”⁶³, y demás. Este tipo de solemnes divagaciones se reduce, en última instancia, al privilegio idealista del Ser-que-habita por encima de la agencia humana historizada. Heidegger reconoce que no podemos sino ser agentes geográficos, y también arquitectónicos, en nuestro pensar. Sin embargo, lo hace sobre bases idealistas cuasi-religiosas. Sin esos cimientos, la verdad de nuestra agencia arquitectónica permanece, pero deja de ser lo que Heidegger imagina.

Heidegger es admirable en la medida en que es enigmático. Una vez que el enigma se desvela y se vuelve susceptible de crítica, su modelo deja por completo de ser admirable. Nos quedamos con la misma concepción de los seres humanos como seres que se piensan a sí mismos a través del espacio, a la que ya habíamos llegado sin la ayuda de Heidegger.

He intentado construir una visión razonablemente persuasiva–dialéctica, temporal, contextualizada socialmente–de la relación entre los agentes humanos y los edificios, y he subrayado la *reflexividad* de los seres humanos. Al insistir en la centralidad del espacio vivido para la autopercepción humana, espero haber avanzado algo en la explicación de la fertilidad de la arquitectura como *tropo* para pensar lo social.

Al pensar la sociedad pensando a través de los edificios, acudimos a la *concepción* cultural de la arquitectura, a una “arquitectura mediada”. Al ser objeto de reflexión, la cultura que está incrustada en la arquitectura es llevada al primer plano de la conciencia social, y se vuelve maleable.

“La memoria transforma la casa en una miniatura simbólica del mundo social argelino. La casa recordada es una especie de “centro del mundo””⁶⁴. La importancia del análisis de Bahloul radica en que no se ocupa de la arquitectura en sí, sino de la arquitectura *recordada*. Así, los significados incrustados en la casa se entienden como resultado de la *reflexión* sobre la arquitectura y sobre la sociedad a través de la arquitectura. En este sentido, la memoria en su análisis es análoga a la “producción artística” en el mío. Es en el *acto de reflexionar* sobre la arquitectura –ya sea recordándola o apropiándose de ella como imagen– que un significado particular llega a permanecer con tanta fuerza en ella.

La arquitectura como *tropo* estético/simbólico en la producción artística no será, por supuesto, un reflejo simplista de la experiencia social de la “arquitectura realmente existente”. Tampoco, sin embargo, es totalmente aleatoria. Aquí es donde un enfoque fenomenológico de las imágenes artísticas resulta especialmente valioso, irónicamente dado su origen idealista, para un análisis marxista. La fenomenología se ocupa de la imagen “antes del pensamiento”, en lugar de lo que podríamos llamar su “significado artístico”, su sentido y

⁵⁸ Langer 1953, pp. 95.

⁵⁹ Esto es cierto tanto para sociedades nómadas como sedentarias. El ‘lugar’ en el que estas sociedades se insertarían estaría *desanclado* en el espacio.

⁶⁰ Heidegger 1971, p.149, p.160.

⁶¹ Lefebvre 1991, p.121.

⁶² Lefebvre 1991, p.122.

⁶³ Heidegger 1971, p.149, p.150.

⁶⁴ Bahloul 1996, p.30.

función *en la obra de arte*. Para un marxista, por lo tanto, la tarea consiste en desentrañar los significados sociales *incrustados*, las *suposiciones sobre las relaciones* de las que depende el propio *hecho* de la recepción compartida de la imagen.

Una “fenomenología marxista” se ocupa, por tanto, de descubrir las evidencias de relaciones sociales que contiene una imagen compartida.

Hasta ahora he hablado en términos generales sobre las relaciones entre las personas y la arquitectura. Sin embargo, es un principio de mi análisis que la imagen del edificio agencia e inhumano constituye una ansiedad peculiarmente moderna. Debo, por tanto, centrar mi atención en el rasgo más destacado de la arquitectura bajo el capitalismo.

La mayor parte de la bibliografía sobre la experiencia de la arquitectura se centra casi por completo en la fisicalidad de los edificios. Esto ignora las profundas ramificaciones experienciales de vivir en un sistema social donde “la tierra y la vivienda son mercancías que se ... [intercambian] con fines de lucro”⁶⁵.

“La vivienda subterránea del hombre pobre es un elemento hostil, un “poder extraño y restrictivo que sólo se le entrega a costa de su sudor y su sangre”. No puede considerarla su hogar, un lugar al que pueda llamar suyo. En cambio, se encuentra en la casa de otro, en una casa ajena, cuyo propietario lo acecha cada día y lo desahucia si no paga el alquiler”⁶⁶.

La alienación del edificio respecto del habitante es consecuencia de la mediación del mercado. Bajo el capitalismo, es únicamente a través de esa mediación que los humanos interactúan con los edificios, como Engels deja claro:

“En la cuestión de la vivienda nos encontramos con dos partes enfrentadas: el inquilino y el propietario ... El primero desea comprar al segundo el uso temporal de una vivienda; tiene dinero o crédito... Es una simple venta de mercancías; no se trata de una transacción entre proletario y burgués, entre trabajador y capitalista”⁶⁷.

Bajo el capitalismo existen mecanismos particulares, socialmente específicos, en las relaciones entre las personas y el entorno construido. La mayoría de las teorías sobre la “interacción humano-entorno” son ahistóricas y no reconocen esta especificidad.

Para comprender los mecanismos concretos en juego, debemos recurrir a los escritos tardíos de Marx y a la compleja cuestión del fetichismo de la mercancía.

4. El fetichismo de la mercancía y sus descontentos

El fetichismo de la mercancía se utiliza a menudo como un garrote contra los marxistas. Se le ridiculiza como el “fetiche conceptual del pensamiento social vulgar” que “cortocircuita el análisis”⁶⁸. Con frecuencia, esta burla se vincula a una sensibilidad posmoderna que ve el fetichismo de la mercancía como una adhesión “anticuada” a los “grandes relatos”. Se rechaza incluso el proyecto central de la teoría del fetichismo de la mercancía: distinguir apariencia de realidad en las relaciones sociales.

No es este el lugar para argumentar extensamente contra el *fa/so* radicalismo que distingue al análisis posmoderno. Basta con decir que la crítica posmoderna al fetichismo de la mercancía es un subconjunto de la crítica posmoderna al proyecto ilustrado, al “análisis” en sí mismo.

“La teoría presupone una distancia crítica entre sus propias categorías y las de una mitología naturalizada o un sistema de supuestos de sentido común. Colapsar esa distancia... equivale a negar las bases mismas de la crítica racional”⁶⁹.

Los fundamentos para la crítica se vuelven, por necesidad, irracionales: viene a la mente el “innombrable” de Derrida. No sorprende que el tan publicitado proyecto posmoderno de someter los “metarrelatos” a crítica derive, en sus prescripciones políticas, en un liberalismo débil en el mejor de los casos o en el nihilismo vacío de Baudrillard en el peor.

Un ejemplo paradigmático de la crítica posmoderna al fetichismo de la mercancía lo ofrece Wigley⁷⁰. En su discusión del proyecto marxista de Harvey para comprender las relaciones sociales que subyacen al fetichismo, desestima la “pretensión fálica de este deseo de penetrar al otro”. La extraordinaria equiparación entre la creencia de que la apariencia no constituye toda la historia de las relaciones sociales y un supuesto “rechazo tanto de la superficie femenina como del discurso feminista”⁷¹, representa la propia celebración de

⁶⁵ Deutsche 1996, p.54.

⁶⁶ Marx 1867, p.366.

⁶⁷ Engels 1872, p.19.

⁶⁸ Baudrillard 1981, p.88.

⁶⁹ Christopher Norris quoted in Callinicos 1989, p. 94.

⁷⁰ Wigley 1992.

⁷¹ Wigley 1992, p.98, p.99.

la superficie que socava por completo la capacidad del posmodernismo para teorizar críticamente las relaciones sociales, además de un esencialismo de género tan absurdo (mujer = superficie) que resulta difícil creer que la “crítica” esté formulada en serio. Seamos caritativos y supongamos que Wigley se entrega al deseo de *épater les Marxistes*.

En su completo fracaso por comprender el lugar del fetichismo de la mercancía en el conjunto de la teoría materialista de Marx, las críticas de este estilo se basan en lecturas de *El Capital* como retórica (en lugar de como materialismo riguroso), según las cuales “la noción de fetichismo puede interpretarse como la teoría de la ideología de un retórico”⁷². Esto, en la acertada caracterización de Pietz, indica “la incomprensión magistral posmodernista sobre lo que Marx estaba realmente hablando”⁷³. Pero, por supuesto, existen críticas más serias al fetichismo de la mercancía. Es más, muchas de ellas provienen de marxistas. Callinicos, por ejemplo, considera que “no se causaría gran daño a *El Capital* con la eliminación del fetichismo de la mercancía”⁷⁴. Rose sostiene que “los intentos de desarrollar... teorías [de la ideología basadas en el fetichismo de la mercancía] sólo son posibles al precio de incoherencia teórica e impotencia política”⁷⁵.

Antes de abordar estas y otras preguntas y críticas, resultará sumamente esclarecedor reproducir una sección frecuentemente citada de Marx, en la que expone el núcleo de la teoría del fetichismo de la mercancía.

“El carácter misterioso de la forma-mercancía consiste... simplemente en el hecho de que la mercancía refleja el carácter social del trabajo humano como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don socio-natural de estos objetos. [...] Los productos del trabajo se convierten en mercancía, en cosas sensibles que son al mismo tiempo suprasensibles o sociales. [...] La forma-mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que esa forma cobra cuerpo no tiene absolutamente nada que ver con su carácter físico ni con las relaciones materiales que de este carácter surgen. No es nada más que la relación social determinada entre los hombres mismos lo que aquí adopta, para ellos, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas. Por eso, si queremos encontrar una analogía a este fenómeno tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres. Así sucede en el mundo de las mercancías con los productos de las manos humanas. A esto es a lo que yo llamo el fetichismo bajo el que se presentan los productos del trabajo tan pronto como se crean en forma de mercancías y que es inseparable, por consiguiente, de este modo de producción”⁷⁶.

Aunque, por supuesto, existen variaciones en el tono, la profundidad y los detalles del análisis, las diversas críticas marxistas al fetichismo de la mercancía comparten una preocupación común. El temor es que el fetichismo de la mercancía, como teoría de la ideología, sea “*reduccionista*, el concepto de formación social, evidentemente *esencialista y economicista*”⁷⁷. Como señala Eagleton:

“Si *La ideología alemana* corre el riesgo de relegar las formas ideológicas a una irrealidad, la obra posterior de Marx las acerca demasiado a la realidad para resultar cómoda. ¿No hemos reemplazado simplemente un *idealismo* potencial de la ideología por un incipiente *economicismo* de la misma?”⁷⁸.

Este es “un peligro inherente a la noción de fetichismo de la mercancía, a saber, una tendencia a ver el funcionamiento del mercado como algo que induce automáticamente la aceptación del capitalismo”⁷⁹.

Un problema con esta concepción es que percibe demasiado estrechamente el fetichismo de la mercancía como una teoría de la ideología. No es necesario llegar tan lejos como Jacques Rancière, quien afirma que “el fetichismo *no es en absoluto* una teoría de la ideología”;⁸⁰ está claro que, al articular la problemática de la subjetividad humana bajo el capitalismo, la cuestión de la percepción, y por ende de la ideología, está cuanto menos implícita. Sin embargo, deberíamos alejarnos de la noción limitada de que eso es *todo* lo que el fetichismo de la mercancía es.

Después de todo, Marx deja claro que el fetichismo de la mercancía hace que las relaciones sociales entre las personas aparezcan “*tal como son*, es decir, no aparecen como relaciones directas entre personas en su trabajo, sino más bien como relaciones materiales entre personas y relaciones sociales entre cosas”⁸¹. La cuestión *no* es, evidentemente, la de una ideología mecanicista, según la cual el capitalismo produciría

⁷² Pietz 1993, p.127.

⁷³ Pietz 1993, n.25 p.127.

⁷⁴ Callinicos 1983, p.132.

⁷⁵ Rose 1977, p.27.

⁷⁶ Marx 1867, pp.164–65

⁷⁷ Rose 1977, p.47.

⁷⁸ Eagleton 1991, p.87.

⁷⁹ Callinicos 1989, p.151.

⁸⁰ Citado en Pietz 1993, n.27 p.128.

⁸¹ Marx 1876, p.166. Énfasis del autor.

automáticamente su propia incompreensión: “las relaciones entre personas realmente adoptan la forma de relaciones entre cosas”⁸². La paradoja del fetichismo de la mercancía consiste precisamente en que no es “ideológico” en el sentido restringido del término. “La [forma del valor, que es la base del fetichismo de la mercancía] es la absurdidad no de una ilusión, sino de la propia realidad, y en este sentido es una absurdidad que es verdadera”⁸³. El fetichismo consiste en “la disolución de *hechos* sociales en hechos naturales”⁸⁴.

El fetichismo de la mercancía es un corolario lógico de la teoría marxiana del trabajo abstracto y de la mercantilización de la fuerza de trabajo⁸⁵. La única relación del trabajador con la “sociedad” es como vendedor de su fuerza de trabajo. Así, su propia capacidad creadora se convierte en una “cosa” que puede comprarse y venderse como cualquier otra. La “subordinación de las relaciones humanas al intercambio de mercancías da lugar a una reducción de la subjetividad humana al estatus de un objeto”⁸⁶. “En este sentido, las relaciones entre las personas son efectivamente relaciones entre cosas”⁸⁷. Esta cosificación vivida de la propia fuerza de trabajo es una parte de la historia.

La subordinación de las relaciones humanas por las relaciones entre cosas es inseparable de esto, y explica por qué el fetichismo de la mercancía es una *condición generalizada*. Se realiza en el intercambio de mercancías en el mercado, una actividad a la que todos se enfrentan en la sociedad capitalista. “Al equiparar en valor sus diferentes productos entre sí en el intercambio, [las personas]... equiparan sus diferentes tipos de trabajo como trabajo humano. Lo hacen sin ser conscientes de ello”⁸⁸. El acto de intercambio oculta las diversas formas de trabajo concreto socialmente específico: esto implica mistificar las relaciones sociales específicas encarnadas en la división del trabajo y representar las dinámicas del mercado, que modificarán estas relaciones, como impulsadas por relaciones anárquicas entre valores abstractos en forma de mercancía. El fetichismo de la mercancía, entendido como este proceso dinámico, representa entonces *la actualización del trabajo abstracto*.

“Las relaciones económicas humanas son, de hecho, captadas por la autoconciencia humana como relaciones entre mercancías, puesto que el carácter social del trabajo independiente de cada productor en su esfera privada se expresa en el proceso de intercambio”⁸⁹.

Si se interpreta el fetichismo de la mercancía como una teoría de la ideología, en lugar de una teoría sobre *cómo se constituye el sujeto bajo el capitalismo*, entonces la explicación debe centrarse en los signos visibles del fenómeno en la *experiencia vivida*, en la vida cotidiana, en vez de en el terreno abstracto de la ideología.

Así, por ejemplo, Callinicos desecha la teoría, ya que la entiende como una cuestión de “ideología” y se siente incómodo (con razón) ante la relación mecanicista entre ideología y realidad social que eso supondría. Sin embargo, una breve mirada a la realidad de la vida bajo el capitalismo lo lleva a mencionar que “es, en cualquier caso, evidentemente cierto que el capitalismo implica el dominio de los hombres por sus productos, como toda crisis económica nos demuestra”⁹⁰. Callinicos no puede describir esto como fetichismo de la mercancía (a pesar de su semejanza sorprendente con la descripción de Marx del fenómeno), y nos quedamos con el espectáculo un tanto extraño de que la propia realidad vivida del fetichismo de la mercancía sea citada como evidencia de la falsedad de una supuesta versión “ideológica” de la fórmula.

Mucho más simple, sin duda, es aceptar que la teoría no describe la creación de una ideología, sino que es una teoría del *proceso social*. Balaban es claro al respecto: “La verdadera esencia del fetichismo [...] [reside] [...] en la manera en que el fetiche es producido, puesto que esto [...] caracteriza [...] la *autoconcepción fetichista del sujeto*”⁹¹.

Pace, entonces, los intentos –a menudo sofisticados– de desacreditarlo, el fetichismo de la mercancía es una realidad bajo el capitalismo. Puede parecer paradójico que la conciencia bajo el capitalismo perciba

⁸² Geras 1971, p.76.

⁸³ Geras 1971, p.76.

⁸⁴ Geras 1971, p.76. Énfasis del autor.

⁸⁵ La afirmación de Ripstein de que «separado de la teoría del valor-trabajo, la carga de fetichismo aún puede sostenerse» es, por lo tanto, errónea. Su argumento se basa en el hecho de que «la intercambiabilidad se fundamenta en actividades humanas, más que en propiedades inherentes de las mercancías» (Ripstein 1987, p. 736). Para Ripstein, es el hecho mismo del intercambio lo que conduce al fetichismo, y no las condiciones particulares del intercambio bajo el capitalismo. De hecho, la cosificación de las relaciones sociales bajo el fetichismo de la mercancía es resultado de la mercantilización de la fuerza de trabajo, lo que presupone el concepto de trabajo abstracto, la sustancia del valor en la teoría del valor-trabajo. «Una vez que una mercancía desempeña el papel de valor equivalente a cualquier otra mercancía [debido a la sustancia de valor que comparten, tal como la *explica la teoría del valor-trabajo*], inmediatamente parece como si *poseyera en sí misma* la capacidad de medir el valor de otras mercancías». (Ellen 1988, p. 216).

⁸⁶ Schott 1985, p.70.

⁸⁷ De Angelis 1996, p.24.

⁸⁸ Marx 1867, pp.166-167.

⁸⁹ Balaban 1990, p.7.

⁹⁰ Callinicos 1983, p.132.

⁹¹ Balaban 1990, p.5.

relaciones “absurdas”, “formas fenoménicas” que son “el opuesto directo” de la relación real, y que sin embargo son relaciones “tal y como realmente son”. La *realidad* del capitalismo es su propia y totalmente parcial justificación. Sin embargo, esto es simplemente la manifestación de la posición paradójica en la que el capitalismo coloca a la trabajadora. En el ejercicio de su agencia creativa, dado que esa agencia ha sido mercantilizada y vendida, ella mantiene la misma situación que la despoja de poder. En el capitalismo *hay* realidades contradictorias. La trabajadora sólo puede ser despojada de poder mediante la apropiación de su propia agencia creativa.

Geras es convincente al argumentar que, a pesar del carácter totalizante de los discursos mistificadores y naturalizantes del capitalismo, existe bajo él un espacio para una incipiente conciencia de clase, un punto de vista exterior al del fetichismo de la mercancía, situado en la lucha política de la clase obrera, lucha que fluye y refluye, pero que siempre forma parte del capitalismo⁹². Esa lucha implica una conceptualización –aunque sea completamente rudimentaria– de la trabajadora como parte de un colectivo de clase, concepción fundamentalmente incompatible con la vendedora atomizada de fuerza de trabajo proyectada por el fetichismo de la mercancía. Estas dos concepciones coexisten siempre, y siempre están en conflicto.

Para los propósitos de este ensayo, sin embargo, no me ocupo de la conciencia de clase, sino de aquellas relaciones que constituyen y son constituidas por el fetichismo de la mercancía. El fetichismo de la mercancía suele explicarse como la completa naturalización de la forma-mercancía y de sus relaciones concomitantes: la idea de que el valor –por ejemplo, claramente una función humana– reside en la mercancía misma *con independencia* de la agencia humana⁹³. Esto es completamente cierto, y es el resultado de convertir la agencia humana en una mercancía como cualquier otra, cediendo así las relaciones humanas a los dictados anárquicos del capitalismo. El fetichismo de la mercancía, entonces, es la naturalización del modo de producción capitalista.

Sin embargo, existe un significado más antiguo de fetichismo, y era un significado que Marx conocía bien: “La atribución [a objetos inanimados] de cualidades de organismos vivos”⁹⁴.

Marx había leído a de Brosses⁹⁵ –quien fue el primero en sistematizar el término *fetichismo*⁹⁶– y su (el de Marx) uso de la palabra estaba influido por el discurso antropológico del siglo XIX. Esta concepción del fetichismo está presente en toda la obra de Marx. Hay un tropo recurrente –quizá lúdico– de investir a los objetos inanimados, las mercancías, con agencia.

“En... el nebuloso reino de la religión... los productos del cerebro humano aparecen como figuras autónomas dotadas de vida propia, que entablan relaciones tanto entre sí como con el género humano. Así ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de las manos de los hombres”⁹⁷.

La analogía no podría ser más explícita. Del mismo modo, en el primer párrafo de la sección sobre el fetichismo de la mercancía, la analogía de Marx tiene que ver con lo inanimado agenciándose:

“Tan pronto como... [una mesa] aparece como mercancía, se transforma en una cosa que trasciende la sensorialidad. No sólo se mantiene con los pies en el suelo, sino que, en relación con todas las demás mercancías, se pone cabeza abajo y desarrolla, a partir de su cerebro de madera, ideas grotescas, mucho más maravillosas que si comenzara a bailar por su propia voluntad”⁹⁸.

Estas referencias incisivas arrojan una luz interesante sobre la afirmación de que las cosas producidas por los seres humanos, “lejos de estar bajo su control, de hecho los controlan a ellos”⁹⁹. Ya no podemos simplemente afirmar que el capitalismo es su propia excusa, que el fetichismo de la mercancía es la naturalización del valor de cambio. Además de eso (y vinculado a ello), estos pasajes representan de forma muy precisa esas “relaciones entre cosas” como eso mismo: interacciones sociales entre objetos agenciados, “figuras autónomas dotadas de vida propia”, mientras los humanos están bajo su control.

Esto no quiere decir, por supuesto, que los seres humanos crean *literalmente* que las mercancías están vivas. Lo que sostengo es que, bajo las condiciones del fetichismo de la mercancía –en las que los productores son gobernados por sus productos– es probable que exista una ansiedad en torno a la relación entre las mercancías y los seres humanos que están a su merced. Así como Marx, en el plano retórico, expresó esta ansiedad y planteó directamente la idea de mercancías agenciadas, de igual modo dicha ansiedad puede encontrar una expresión cultural en el arte.

⁹² Geras 1971, p.84.

⁹³ Por ejemplo, Ellen 1988, p.216.

⁹⁴ Ellen 1988, p.219.

⁹⁵ Pietz 1993, p.134.

⁹⁶ Žižek 1997, p.98.

⁹⁷ Marx 1867, p.165.

⁹⁸ Marx 1867, pp. 163-4.

⁹⁹ Marx 1867, pp. 167-8.

El vínculo entre esta ansiedad nacida del fetichismo de la mercancía y la “conspiración de la arquitectura” que estamos investigando es claro. La cuestión es por qué esta ansiedad debería manifestarse de manera tan abrumadora en el caso de los edificios, en lugar de otras mercancías. Porque en términos de valor de cambio, todas las mercancías son ontológicamente –si no cuantitativamente– iguales. El valor de cambio, por su propia definición, es la misma sustancia que se encuentra en todas las mercancías.

Pero en términos de peso simbólico-social, unas mercancías son más iguales que otras.

5. ¿Cuándo no es una mercancía (sólo) una mercancía?

£200,000 en chicles y una casa de £200,000 son cuantitativamente lo mismo, pero una casa es simplemente un objeto mucho más cargado simbólicamente que un chicle, una tarjeta de béisbol coleccionable o una lavadora. He intentado mostrar que la arquitectura es de una importancia social fundamental, que representa una pieza insustituible de “capital mental” con la que pensar lo humano.

Bajo el capitalismo, el entorno construido –y su ejemplo culturalmente más importante, la casa– se ha convertido en una paradoja irresoluble.

Por un lado, la casa es un depósito de significado. La casa es el lugar y la encarnación de los valores sociales, y esa función aumenta de manera dramática en la *reflexión*, cuando retrospectivamente o artísticamente utilizamos la arquitectura como un modo de articular nuestra relación con la sociedad. En este contexto, pensar es, efectivamente, habitar. No hay nada trascendente en ello: está enraizado en la sociedad humana. Además, está *particularmente* enraizado en la sociedad burguesa. En las distinciones burguesas entre sociedad e individuo, entre trabajo y vida, el hogar se convierte en el lugar del “individuo”, un sitio donde puede dejar atrás la “sociedad” y “ser ellos mismos”. “Para el ciudadano privado, por primera vez el espacio vital se distinguió del lugar de trabajo. ... El ciudadano privado ... exigía del interior [del espacio vital] que lo mantuviera dentro de sus ilusiones”¹⁰⁰.

Así, la casa es un medio vital a través del cual el individuo moderno se piensa a sí mismo.

La esfera moderna privatizada es, para la autoconcepción segura del individuo, la variante burguesa del uso transcultural de la arquitectura para localizar al ser social¹⁰¹.

Y, sin embargo, la casa –y toda la arquitectura– es también una mercancía, sujeta a las leyes de las transacciones mercantiles. Y es en el ámbito de dicha circulación donde el fetichismo de la mercancía proyecta la mercancía como un ser ajeno, un ente agenciado, una creación que se ha vuelto contra su creador y que controla el proceso social.

La casa es santuario. La casa es déspota. La casa es el depósito de todo lo que es social y humano. La casa es trabajo muerto agenciado y demente, un producto que engendra “ideas grotescas”.

Estas concepciones opuestas coinciden en un punto particular: la casa es *poderosa*.

En un intento de reconciliar lo irreconciliable en el capitalismo, nace una imagen terriblemente conflictiva de la casa. Agenciada, activa e inhumana (o inhumanizada), la tensión entre la naturaleza inhumana de la casa como mercancía y su función social/simbólica da lugar a la imagen inestable de lo familiar, lo seguro, lo hogareño *como el non plus ultra de lo inhumano*, como ocurre en la visión de Bradfield. La relación entre los humanos y sus creaciones se invierte. El papel de la casa como depósito de seres humanos puede mantenerse, pero está enajenado, ha salido mal, como en Marasco y Dick, donde la casa es un vampiro o un monstruo hambriento que depende de los humanos y los contiene, pero ya no como fines, sino únicamente como medios para su propia perpetuación. No están ahí para albergarnos: estamos ahí para alimentarlas.

Autónoma. La palabra elegida por Marx es muy acertada. Por diferentes que sean las distintas casas y edificios que he examinado, todos son *autónomos*, todos tienen sus propios fines.

La casa agenciada e inhumanizada es una imagen bastarda, la síntesis de dos verdades distintas.

6. “¡Nemo ha escapado!”Tafari en Slumberland

Home, home, home. Tres veces, en los primeros cinco cuadros de *Little Nemo in Slumberland* de McCay, Nemo y su amada nos dicen adónde se dirigen. La fiesta ha terminado y la pareja regresa a lo que debería ser su lugar de seguridad.

Pero para el quinto cuadro, y la última mención de “*Home*”, la supuesta seguridad del entorno construido hacia el cual se dirigen queda puesta en seria duda.

¹⁰⁰ Benjamin 1935, pp.557-8

¹⁰¹ Sobre la naturaleza esencialmente moderna del ‘sinistro arquitectónico’ (architectural uncanny), de la que la arquitectura aberrante tratada aquí es un subconjunto, véase Vidler 1992, p. 3. Vidler tiene razón al afirmar que lo siniestro «es el tipo de miedo burgués por excelencia» (p. 4), si entendemos burgués aquí como referido a un modo social de articulación y no como algo limitado a un grupo dentro de la sociedad capitalista. Pero Vidler difumina esta distinción, y su enfoque algo indiscriminado de ‘mezcla selectiva socio-psicoanalítica’ (p. 6) le impide explicar la generalización de la ansiedad más allá de la mente de la propia burguesía: habla de que esta ansiedad se va ‘generalizando gradualmente’, «siendo irrespetuosa de las fronteras de clase» (p. 6); es descriptivo, pero no explicativo. La teoría del fetichismo de la mercancía como teoría procesual de la constitución del sujeto, expuesta en la sección 4 anterior, aborda esta deficiencia. Las ansiedades dejan de ser únicamente producto de una posición de clase y pasan a serlo del tipo de relación que el capitalismo impone entre sus mercancías y sus sujetos humanos.

En el quinto cuadro vemos a la primera casa levantarse de rodillas. Uno de los aspectos más inquietantes de esta imagen es que las piernas de la casa no crecen de la nada: simplemente *se enderezan*. Las piernas siempre estuvieron ahí; la casa podría haberse puesto de pie en cualquier momento. Así se señala la autonomía de la arquitectura como algo *no* patológico. No hay magia en el aire esta noche. Las casas pueden erguirse cuando quieran.

Durante los primeros cinco cuadros de su animación, los edificios no se preocupan por los dos pequeños humanos. Tienen sus propios propósitos. Solo en la viñeta 10, mucho después de que los humanos han empezado a correr aterrorizados, una de las casas andantes los ve. Asoma la cabeza por encima de la multitud y, según alguna señal no expresada, ella y sus compañeras comienzan repentinamente la persecución. La tardanza con la que los edificios prestan atención a la pareja aumenta la sensación de *aberración* que rodea a la arquitectura.

Como en todos los cómics de *Little Nemo*, la tira concluye con la revelación de que “solo fue un sueño”, que Nemo está en casa, en su dormitorio. En este caso, sin embargo, la revelación ofrece poco consuelo. La estética de la tira socava la escapatoria de Nemo de las Casas Aberrantes. La naturaleza “irreal” del sueño se pone en entredicho de manera sutil en el cuadro cinco, cuando la primera casa comienza a levantarse y *ni Nemo ni su acompañante lo notan*. En el mundo de los sueños, las únicas cosas que tienen realidad son aquellas que son percibidas por el soñador. Y, aun así, aquí, en lo que es ostensiblemente el sueño de Nemo, los lectores pueden ver algo que él no puede. La naturaleza “ilusoria” del mundo onírico queda inmediatamente en entredicho.

Además, el regreso de Nemo a casa en el cuadro final es un frío consuelo, dado que la tira ha socavado radicalmente cualquier noción que pudiésemos tener de que el hogar es un lugar de seguridad. ¿Qué ha estado persiguiendo a Nemo, después de todo, sino una manada de sólidas casas adosadas de Nueva York? Pero el triunfo de la arquitectura es aún más incisivo que eso.

La viñeta final, diminuta, está encerrada dentro de la penúltima: la viñeta 13 es un subconjunto de la viñeta 12. Esto se acentúa mediante la posición de la niña en la esquina inferior izquierda de la viñeta 12 y la de Nemo solo en la viñeta 13. En todos los demás cuadros Nemo y su protegida han aparecido juntos. En estos dos aparecen por separado, uno al lado del otro, todavía vinculados. Hay una membrana permeable entre las viñetas 12 y 13. Nemo sigue estando al lado de su amiga, y aunque él no ha caído como ella, y las casas no lo persiguen como a ella, él está dentro de una casa. Podemos verlo como si hubiera escapado... o como si hubiera sido atrapado antes, y devorado.

Y aun en su escape (optemos por la más optimista de las dos posibilidades), la futilidad de huir de la conspiración de la arquitectura se vuelve evidente. “Nemo ha escapado”, podemos exclamar, y la inquietante realización se desliza sobre nosotros: Nemo significa “nadie”. En el momento de su “escape”, de pie y nervioso en su casa, lo que literalmente ha ocurrido es que “nadie ha escapado”. Nemo está significado como una ausencia. Su escape no es ningún escape. No hay escapatoria de la arquitectura que está ahí fuera para atraparnos.

¿Es esto una especie de ultraizquierdismo simbólico? ¿Un determinismo poético que socava las resistencias localizadas? No es más que la verdad inevitable sobre las relaciones humano-arquitectura –y las imágenes de ellas– bajo el capitalismo.

El implacable crítico arquitectónico marxista Manfredo Tafuri ha dejado claro que, pese a los esfuerzos de los arquitectos “progresistas”, “*no se puede “anticipar” una arquitectura de clase (una arquitectura “para una sociedad liberada”)*”¹⁰². Ha sido atacado por ello, sobre todo por Fredric Jameson, quien pide fervientemente –si bien de manera algo nebulosa– una crítica arquitectónica y una arquitectura “gramscianas”¹⁰³. Sin embargo, la crítica de Jameson se marchita ante la fuerza devastadora de la obra de Tafuri.

Con una enorme riqueza de ejemplos tomados de toda la historia, Tafuri examina el proyecto de la “arquitectura crítica”: la obra de los arquitectos que, en sus creaciones, intentan criticar la propia arquitectura, y por extensión, “las estructuras que condicionan su planificación... la sociedad que usará su arquitectura”, una sociedad en la cual los arquitectos críticos “no confían”¹⁰⁴.

Sea cuales sean los méritos de esa arquitectura (y Tafuri deja claro que puede tratarse de obras brillantes), él desenmascara “la cualidad contradictoria de este intento de comprometer una estructura dotada de su propia síntesis mediante una crítica que no puede penetrarla”¹⁰⁵. Un edificio que encarnara su propia síntesis –las resoluciones a las contradicciones arquitectónicas y sociales que inevitablemente contiene– sería un edificio construido simultáneamente *dentro y fuera de su propia historia*.

El lenguaje de la arquitectura –producido, al fin y al cabo, “como una disciplina históricamente condicionada y [en este momento] institucionalmente funcional a... las nuevas perspectivas de la “Zivilisation” capitalista”¹⁰⁶ –, si se usa para cuestionarse a sí mismo, “no sabe cómo, o no está dispuesto, a exponerse... a la peligrosa prueba de una exploración crítica sin prejuicios”.

¹⁰² Tafuri 1989, p. xv.

¹⁰³ Jameson 1985, p.72, p.87.

¹⁰⁴ Tafuri 1980, p. 235.

¹⁰⁵ Tafuri 1980, p.116.

¹⁰⁶ Tafuri 1980, p. 235.

Al argumentar contra Tafuri a favor de una arquitectura “gramsciana” (presumiblemente “contrahegemónica”), Jameson da a entender que las cualidades liberadoras u opresivas de la arquitectura residen en su diseño. Cambia el diseño –el espacio social creado– y cambiamos las políticas vinculadas a él. Sin embargo, no hay nada de determinismo *espacial* en la posición de Tafuri. Existen incontables edificios distintos que encarnan innumerables tipos de espacios en el entorno construido. Es, como dice Harvey, “un palimpsesto de paisajes”¹⁰⁷. La tesis de Tafuri sobre la imposibilidad de crear “arquitectura para una sociedad liberada” no se basa únicamente en el espacio, sino en la historia. Es este trasfondo social el que, para Tafuri, explica “lo ineficaces que resultan las brillantes acrobacias [de la “arquitectura crítica”] realizadas en el patio del modelo de prisión”¹⁰⁸.

Donde tantas críticas y prácticas arquitectónicas progresistas fallan es en su enfoque en la política del espacio excluyendo todo lo demás. Como Marx y Engels dejaron claro por separado hace más de un siglo, la alienación de los habitantes respecto de sus casas bajo el capitalismo no se debe solo al espacio (aunque un diseño arquitectónico bueno o malo afecte ciertamente a la condición básica): los seres humanos están alienados de los edificios porque esos edificios son *mercancías*, y la condición de una economía capitalista es precisamente la alienación del productor y del consumidor frente al cúmulo de mercancías que se les enfrentan.

Además, bajo el capitalismo los edificios *no pueden* sino ser mercancías. “Bajo las relaciones sociales del capitalismo ... todos los elementos [del entorno construido] asumen la forma de mercancía”¹⁰⁹. Por lo tanto, bajo el capitalismo no hay *absolutamente* ninguna manera de escapar de la alienación de la arquitectura mercantilizada que nos rodea.

Y en el ámbito del “arte”, la alienación del agente humano respecto del entorno construido –esa forma particularmente tensa de fetichismo de la mercancía– se manifiesta en la ansiedad que he tratado de desentrañar.

Por supuesto, las coyunturas históricas específicas en las que se crean diversas obras de arte otorgarán matices únicos a sus ansiedades arquitectónicas. La forma peculiarmente “pura” e intensa de la conspiración arquitectónica de McCay debe considerarse en el contexto de su creación, durante “un auge de construcción de proporciones sin precedentes”, “un torbellino arquitectónico”, al final de una década de enormes transformaciones en la arquitectura de Nueva York¹¹⁰.

“Toda una sección de la ciudad –como el Upper West Side– cambió sus contornos, fue como un gran acontecimiento geológico: la colisión de continentes o el nacimiento de cordilleras. El territorio literalmente entró en erupción. Las explosiones de dinamita sacudían el vecindario, estremeciendo las casas y asustando a los caballos en la calle. Broadway se abrió como una falla. En casi cada manzana de la cuadrícula, había enormes fosas en la roca madre, creadas por las vastas excavaciones necesarias para los cimientos de los nuevos edificios monumentales”¹¹¹.

La arquitectura estaba tensándose, desplazándose y remodelando la ciudad. La rápida proliferación del edificio de apartamentos y su creciente supremacía sobre la tradicional casa adosada condujeron a debates nerviosos sobre el efecto de diversas formas arquitectónicas en la vida social. Los valores tradicionales estaban bajo amenaza por la nueva arquitectura. “Creemos... que nuestra integridad nacional, nuestra salud y nuestra virtud están ligadas al Hogar, y que si nos lo arrebatan estamos perdidos”, escribía Charlotte Perkins Gilman en *Cosmopolitan*. “Vemos nuestros hogares levantados completamente del suelo... protestamos que esto no es un hogar”¹¹².

Los enormes cambios fueron el resultado de una rápida expansión económica tras la depresión de la década de 1890. Todas las relaciones arquitectónicas fijas, congeladas, estaban siendo barridas. Todo lo que era hogareño fue profanado.

La absoluta desnudez de la ansiedad arquitectónica de McCay nace de estas circunstancias, como un contrapunto neurótico al auge económico. Es este contexto de ansiedad arquitectónica intensificada, generalizada y explícita lo que da a la obra de McCay su significado, un significado que, a todos los efectos, es indistinguible del “hecho” de la imagen del edificio agenciado e inhumano. De manera única entre las obras discutidas, aquí la obra trata acerca de la imagen misma.

Las visiones de Švankmajer, Hodgson y Dubuffet no son meros productos de su tiempo y lugar. Para comprender la forma específica del *tropo* arquitectónico en detalle debemos entender el contexto único de su creación. *Pero en su forma general, se trata de una ansiedad intrínseca al capitalismo*. Por eso todos estamos atrapados.

¹⁰⁷ Harvey, 1982. p. 233.

¹⁰⁸ Tafuri 1980, p.xxii.

¹⁰⁹ Harvey 1982, p.233.

¹¹⁰ Hawes 1993, p.153.

¹¹¹ Hawes 1993, p.155.

¹¹² Citado en Hawes 1993, p.175. Gilman está aquí describiendo el ambiente predominante. Ella misma era completamente visionaria respecto a la nueva arquitectura.

Tafari –junto con Engels y Marx– da voz teórica al grito lastimero que surge del lector de *Little Nemo*: “¡Nadie ha escapado de la conspiración de la arquitectura!”. En efecto, y nadie lo hará mientras vivamos en una economía de mercancías que permite –de hecho, prospera gracias a– la grotesca coexistencia de una extendida falta de vivienda y edificios vacíos en ciudades de todo el mundo. Mientras sigamos viviendo en un deforme país de los sueños, donde nosotros, los agentes humanos, estamos a merced de los sueños, las “ideas grotescas” de las mercancías que creamos, la imagen bastarda de la Casa Aberrante como déspota, como vampiro, como enemigo alienígena, seguirá reverberando a lo largo de nuestra cultura.

Referencias

- Bachelard, Gaston [1964] 1994, *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press.
- Bahloul, Joelle 1996, *The Architecture of Memory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Balaban, Oded 1990, “Self-Consciousness and Fetishism”, *Explorations in Knowledge*, 7(1): 1-11.
- Baudrillard, Jean 1981, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis: Telos Press.
- Benjamin, Walter [1935] 1979, “Louis-Philippe, or, The Interior”, en *Marxism and Art*, editado por Maynard Solomon, Detroit: Wayne State University Press.
- Berleant, Arnold 1988, “The Environment as an Aesthetic Paradigm”, *Dialectics and Humanism*, XV(1-2): 95-106.
- Bourdieu, Pierre 1990, *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press.
- Bradfield, Scott 1990, “The Secret Life of Houses”, en *Dream of the Wolf*, New York: Alfred A. Knopf.
- Callinicos, Alex 1983, *Marxism and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Callinicos, Alex 1988, *Making History*, New York: Cornell University Press.
- Callinicos, Alex 1989, *Against Postmodernism*, Cambridge: Polity.
- De Angelis, Massimo 1996, “Social Relations, Commodity-Fetishism and Marx’s Critique of Political Economy”, *Review of Radical Political Economics*, 28(4): 1-29.
- Deutsche, Rosalyn 1996, *Evictions*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Dick, Philip K. 1970, *A Maze of Death*, New York: Doubleday.
- Dick, Philip K. [1957] 1979, *Eye in the Sky*, Boston: Gregg Press.
- Eagleton, Terry 1991, *Ideology: An Introduction*, London: Verso.
- Ellen, Roy 1988, “Fetishism”, *Man N.S.*, 23(2): 213-235.
- Engels, Frederick [1872] 1954, *The Housing Question*, Moscow: Progress Publishers.
- Friedman, Lenemaja 1975, *Shirley Jackson*, Boston: Twayne Publishers.
- Gauldie, W. Sinclair 1966, “Architecture and the Human Condition”, *British Journal of Aesthetics*, 6(1): 26-29.
- Geras, Norman 1971, “Essence and Appearance: Aspects of Fetishism in Marx’s Capital”, *New Left Review*, 65: 69-85.
- Harvey, David 1982, *The Limits to Capital*, Oxford: Blackwell.
- Harvey, David 1990, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.
- Hawes, Elizabeth 1993, *New York, New York*, New York: Alfred A. Knopf.
- Heidegger, Martin 1971, “Building, Dwelling, Thinking”, en *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper and Row.
- Hodgson, William Hope 1913, *Carnacki the Ghost-Finder*, London: Eveleigh Nash.
- Jackson, Shirley 1959, *The Haunting of Hill House*, New York: The Viking Press.
- Jameson, Fredric 1985, “Architecture and the Critique of Ideology”, en Ockman, Joan, et al. (eds.), *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton: Princeton Architectural Press.
- Jameson, Fredric 1992, “Spatial Systems in North by Northwest”, en *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, editado por Slavoj Žižek, London: Verso.
- Kerr, Philip 1997, *The Grid*, New York: Warner.
- King, Stephen 1988, “Burnt Offerings”, en *Horror: 100 Best Books*, editado por Steven Jones y Kim Newman, London: Xanadu Publications.
- Kupfer, Joseph 1985, “Building the Body Politic”, *Social Theory and Practice*, 11(3): 265-83.
- Lang, John 1980, “The Built Environment and Social Behavior: Architectural Determinism Reexamined”, *VIA*, IV: 147-53.
- Langer, Suzanne K. 1953, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner’s Sons.
- Lefebvre, Henri 1991, *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
- Marx, Karl [1844] 1975, “The Economic and Philosophical Manuscripts”, en *Early Writings*, London: Penguin.
- Marx, Karl [1867] 1976, *Capital*, Volume 1, London: Penguin.
- McCay, Winsor 1909, “Little Nemo in Slumberland”, *Sunday New York Herald*, 21 de marzo.
- O’Pray, Michael 1995, “Jan Svankmajer: a Mannerist Surrealist”, en *Dark Alchemy*, editado por Peter Hames, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Pietz, William 1993, “Fetishism and Materialism: the Limits of Theory in Marx”, en *Fetishism as Cultural Discourse*, editado por William Pietz y Emily Apter, New York: Cornell University Press.
- Rapoport, Amos (ed.) 1976, *The Mutual Interaction of People and Their Built Environment*, The Hague: Mouton.

- Rapoport, Amos 1977, *Human Aspects of Urban Form*, Oxford: Pergamon Press.
- Ripstein, Arthur 1987, "Commodity Fetishism", *Canadian Journal of Philosophy*, 17(4): 733-48.
- Rose, Nikolas 1977, "Fetishism and Ideology: a Review of Theoretical Problems", *Ideology and Consciousness*, 2: 27-54.
- Schott, Robin 1985, "Morality and Fetishism", *Cogito*, III(4): 61-74.
- Sparshott, Francis 1994, "The Aesthetics of Architecture and the Politics of Space", en *Philosophy and Architecture*, editado por Michael Mitias, Amsterdam: Rodopi.
- Sterritt, David 1993, *The Films of Alfred Hitchcock*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tafuri, Manfredo 1980, *Theories and History of Architecture* (2nd edition), New York: Harper and Row.
- Tuttle, Lisa 1988, "The Haunting of Hill House", en *Horror: 100 Best Books*, editado por Steven Jones y Kim Newman, London: Xanadu Publications.
- Vidler, Anthony 1992, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Wigley, Mark 1992, "Theoretical Slippage", *Fetish: The Princeton Architectural Journal*, 4: 88-129.
- Williams, Raymond 1977, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press.
- Zizek, Slavoj 1992, "In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large", en *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, editado por Slavoj Zizek, London: Verso.
- Zizek, Slavoj 1997, *The Plague of Fantasies*, London: Verso.