



N°224

“Imaginarios del dormitorio en novelas argentinas, período 1948-1971”

Autora: Valeria Bril.

**Comentaristas:
Miguel Alberto Guérin y Juan José
Gutierrez**

Viernes 28 de septiembre de 2018 - 12:30 hs

“Imaginarios del dormitorio en novelas argentinas período 1948-1971”
Bril Valeria

Abstract

El presente trabajo propone abordar desde los imaginarios alternativos el espacio de la vivienda destinado a dormir denominado con los términos “dormitorio”, “alcoba”, “habitación”, “cuarto”, “pieza”, entre otros sinónimos. El objetivo es entender cómo era pensado el espacio del dormitorio en la literatura, que relaciones se establecían entre el espacio, el habitante y los objetos, para luego profundizar en el plano de lo simbólico. Se busca construir un estudio que pueda ir más allá de lo funcional y estilístico, para aportar a la disciplina otras interpretaciones que crucen problemáticas vinculadas al habitante. Se parte de la hipótesis que los dormitorios en viviendas de Buenos Aires representados en novelas argentinas del período 1948 y 1971 exponen diversos imaginarios del espacio y su habitar, que ponen en cuestión las ideas de espacio instituidas en el campo de la arquitectura. Como casos de estudio se han seleccionado cinco novelas argentinas publicadas dentro de este período que imaginan dormitorios que desde sus descripciones contribuyen a un estudio diferente del espacio.

1. MIRAR CON OTROS OJOS

El presente trabajo propone abordar desde un enfoque amplio el espacio de la vivienda destinado a dormir denominado con los términos “dormitorio”, “alcoba”, “habitación”, “cuarto”, “pieza”, entre otros sinónimos. Se busca construir un estudio del espacio que pueda ir más allá de lo funcional y estilístico, para aportar a la disciplina otras interpretaciones que crucen problemáticas vinculadas al habitante y su habitar. El objetivo es entender cómo era pensado el espacio del dormitorio en la literatura, que relaciones se establecían entre el espacio, el habitante y los objetos, para luego profundizar en el plano de lo simbólico. No es novedoso reconocer que los dormitorios reflejan características de sus habitantes, pero no sería posible profundizar sobre esta noción, y observar ¿qué es lo que se refleja y en qué modo eso afecta la concepción espacial? ¿Cómo puede leerse el habitante en su habitar? ¿Cómo ha expresado esta idea la arquitectura? ¿Y la literatura? Este trabajo no pertenece al campo de la literatura, o la psicología ni es fenomenológico, pero si se propone recurrir a diversas disciplinas para entender el espacio desde otras ópticas. En esta línea, este trabajo se centra en las particularidades, parte de una visión general para explicar cómo se ha entendido el dormitorio y qué se ha dicho sobre el mismo, para luego concentrarse en algunos dormitorios y sus imaginarios que ponen en el tablero dimensiones no consideradas, brindándole a los espacios otras cualidades.

La mirada se posa en el período 1948-1971, puesto que este condensa diversos hechos y debates que merecen ser rescatados. Por un lado, se identifica que varias novelas escritas durante este período piensan el dormitorio desde los habitantes y presentan dicho espacio desde un enfoque muy alejado de los discursos disciplinares. Y por otro, se observa en estos años que la arquitectura, como campo intelectual, está marcada por el debate del “espacio”. Esta problemática ha quedado plasmada en diversas publicaciones que reflexionan sobre el espacio arquitectónico, estas proponen un “nuevo” modo de entender el espacio, posiblemente influenciadas por textos de otras disciplinas. Como primeras inquietudes, podría decirse que existía una clara distancia entre los discursos del habitar de la disciplina y los imaginados por las novelas para la época, la vanguardia parecería haber jugado en planos totalmente distintos, cuestión sobre la que profundizaremos a lo largo del trabajo. Cabe en esta instancia también preguntarse, si es posible poner en un mismo plano los debates locales e internacionales sobre el usuario con el habitar de los espacios en la literatura, ya que parecería que las ideas circularán por carriles separados, donde las justificaciones recaen en la idea de “adentro” o “fuera” del campo o donde “uno” es “real” y el “otro” es “irreal”.

Seleccionar el dormitorio como eje de estudio implica, por un lado, reconocer que no es simplemente un sitio para dormir y, por el otro, entender que este plantea un escenario privilegiado para observar las representaciones puesto que revela valores y significados de su habitante, cruzado con las problemáticas de privacidad e intimidad. Para este trabajo, específicamente, se han elegido cinco novelas argentinas publicadas dentro de este período que imaginan dormitorios que desde sus descripciones contribuyen a un estudio diferente del espacio puesto que exponen temáticas no abordadas desde la disciplina.

Cabe aclarar que el tema de esta investigación tiene sus orígenes, por un lado, en el proyecto presentado dentro de la Beca de Jóvenes Investigadores otorgada por la Secretaría de Investigaciones de FADU en 2016 y, por otro lado, en el Proyecto UBACYT “Imaginarios del habitar instituidos, imaginarios del habitar alternativos” dirigido por Mario Sabugo.

2. EL PUNTO DE PARTIDA

Este trabajo desde lo metodológico plantea revisar las historias construidas en torno al dormitorio, estudiar los discursos sobre la arquitectura y la literatura, para finalmente analizar los imaginarios del dormitorio en la literatura de ficción, con el objeto de profundizar en los modos de pensar y comprender el espacio y su habitar, desde los símbolos (las metáforas) y las representaciones, ya sean estas: actividades, configuraciones físicas o materiales y artefactos. Se propone como punto de partida la siguiente hipótesis: Los dormitorios en viviendas de Buenos Aires representados en novelas argentinas del período 1948 y 1971 exponen diversos imaginarios del espacio y su habitar, que ponen en cuestión las ideas de espacio instituidas en el campo de la arquitectura. Este camino busca desandar no sólo que tan poco la disciplina ha logrado salirse de sus “discursos” sino que tan escasas son las herramientas que tenemos para entender el papel de los habitantes y lo simbólico del espacio donde más horas habitamos de la casa.

La periodización de esta investigación 1948 a 1971 se precisa con la publicación de dos libros que abordan el problema del espacio arquitectónico, Bruno Zevi publica *Saper vedere l'architettura* en 1948 - traducido al castellano en 1951- y Christian Norberg-Schulz publica *Existence, Space and Architecture* en

1971 -traducido al castellano en 1975-, que caracterizan los debates en el campo de la arquitectura del significado o papel que jugaba el espacio. La publicación de estos textos, no sólo reflejan el cambio de mirada sobre el espacio, sino que coincide con el período de mayor crítica a los arquitectos más representativos del Movimiento Moderno y su mirada sobre un usuario universal. No fue este un tema exclusivo de los arquitectos, sino que se pueden ver libros de otras disciplinas que también estaban discutiendo la cuestión del espacio, Gastón Bachelard (1957) y Michel Foucault (1966) para dar sólo dos ejemplos. En lo local estos debates también tuvieron repercusión en lo disciplinar, como desarrollaremos más adelante. Con respecto a los casos de estudio, en el campo de la literatura se observa, como se explicó anteriormente, un corpus de novelas escritas por autores destacados de la literatura argentina que aportan un discurso alternativo sobre el espacio para dormir, su habitar y sus significados. Cabe aclarar, que por la extensión de este trabajo se presentarán cinco novelas publicadas en el período que son pertinentes para visibilizar el enfoque propuesto para el dormitorio. A pesar de que mucho se ha estudiado y escrito sobre la vivienda, son muy escasas las investigaciones que abordan el dormitorio, y más aún, hasta el momento no se han encontrado autores que logren vincular las problemáticas de este sitio con sus habitantes.

Las novelas seleccionadas son:

- Mujica Lainez, M. ([1954] 2010). **La Casa**. Buenos Aires: Debolsillo.
- Denevi, M. ([1955] 1993). **Rosaura a las diez**. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Sábato, E. ([1961] 2013). **Sobre héroes y tumbas**. Buenos Aires, Argentina: Booklet.
- Denevi, M. ([1968] 2007). **Ceremonia Secreta**. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Bioy Casares, A. ([1969] 2005). **Diario de la guerra del cerdo**. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Por último, se debe señalar que a lo largo de esta investigación para facilitar la lectura, se emplea el término “dormitorio” para hacer referencia al sitio cuya función principal, pero no única, es dormir. En los próximos apartados se podrá observar como este concepto se diversifica en muchas otras voces, que hacen cuestionar el real significado del término definido en el Diccionario de la Real Academia Española como “En una vivienda, habitación destinada para dormir”.¹

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Imaginarios, realidad, ficción y metáforas.

La dimensión de lo imaginario a lo largo del siglo XX ha propiciado debates en distintas disciplinas, por ello se han seleccionado algunas ideas que permiten explicar y justificar el enfoque propuesto para analizar los imaginarios del dormitorio. Se adopta el término “imaginarios” bajo la definición postulada por Sabugo (2015b, p.107) como “los imaginarios están constituidos por la totalidad de las representaciones en sus diferentes formas y géneros, entre ellos la ciencia, el arte, la filosofía, la ideología, la utopía, el mito, la poesía, etc.”. En este contexto, el primer asunto sobre el que profundizaremos es la relación que existe entre la imagen, lo real y lo irreal. Comprender estos conceptos permite convalidar la postura de lo imaginario como otra “cosa” y visibilizar así la complejidad de abordar lo imaginario.

Desde la filosofía, Jean Paul Sartre, en su texto *La imaginación* publicado en 1936, efectúa un análisis crítico de las ideas propuestas desde la psicología y la filosofía entorno al problema de la imagen desde siglo XIX. Su postura es muy crítica y pone, en ese contexto, muchos supuestos en crisis. Un punto interesante que desarrolla es el valor y existencia de las imágenes, para ello dice:

La teoría pura y a priori ha hecho de la imagen una cosa. Pero la intuición interna nos enseña que la imagen no es la cosa. Estos datos de la intuición van a incorporarse a la construcción teórica bajo una nueva forma: la imagen es una cosa, tanto como de la cual es imagen [...] la imagen [...] posee su existencia propia, que se da a la conciencia como cualquier otra cosa y que mantiene relaciones externas con la cosa de la cual es imagen (Sartre, [1936] 2006, p. 13).

De este modo el autor cuestiona que si se piensa la imagen como una cosa, implica entender que la imagen es una copia de la cosa, por lo cual, como podría distinguirse la imagen del objeto si ambos son una cosa. Por lo antedicho, Sartre ([1936] 2006, p.219) refuerza que “la imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto no una cosa. La imagen es conciencia de algo”. Esta idea desarrollada

¹ En <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=E9iUc5m> (Consultado el 20/06/17).

por Sartre, brevemente aquí expuesta, sirve para reforzar la postura de este trabajo que las cuestiones sobre lo real y lo irreal cruzan debates mucho más profundos que no pueden simplificarse a una mera formalidad de “reflejos”. Además sirve para entender que lo imaginario no es algo de menor valor, ni es sólo imagen del objeto, sino que plantea relaciones mucho más complejas con la “conciencia imaginante”.

En 1940, Sartre publica un nuevo libro *Lo imaginario* en el cual profundiza, entre otros temas, sobre la aparición de la imagen en la conciencia y las relaciones entre imagen y objeto. El autor razona sobre la imagen y el saber, entendiendo que “en la imagen, el saber es inmediato [...] Una imagen no se aprende: está organizada exactamente como los objetos que se aprenden, pero, de hecho, se da por entero por lo que es, desde el momento de su aparición” (Sartre, [1940] 1982, p. 19) puesto que considera que:

...el objeto de la imagen nunca es nada más que la conciencia que de ello se tenga; se define por esta conciencia: de una imagen no se puede aprender nada que no se sepa ya [...] la imagen no enseña nada, nunca da la impresión de algo nuevo, nunca revela una cara del objeto. Lo entrega de una vez (Sartre, [1940] 1982, pp. 20-21).

...una imagen no podría existir sin un saber que la constituya (Sartre, [1940] 1982, p.81).

Se puede así suponer, que las imágenes de la literatura son disparadoras de otras imágenes que están en nuestra conciencia y que no podríamos llegar a ellas desde la percepción. El camino a recorrer entre imagen y objeto propone desafíos que en este trabajo intentaremos sortear, siempre en pos de lograr reconstruir otras miradas que den una visión quizás más profunda del objeto.

Sobre la aparición de la imagen y el objeto en la conciencia, Sartre ([1940] 1982) en el cuarto capítulo -La vida imaginada- afirma:

... el acto de imaginación es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a hacer que aparezca el objeto en el cual se piensa, la cosa que se desea, de manera tal, que se pueda entrar en su posesión [...] Los objetos obedecen a estas órdenes de la conciencia: aparecen. Pero tienen un modo de existencia muy particular.

...estos objetos no aparecen, como en la percepción, bajo un ángulo particular; no se dan según un punto de vista; trato de hacerlos nacer son en sí [...] Pero los objetos de nuestras conciencias imaginantes son como las siluetas dibujadas por los niños: la cara esta vista de perfil y sin embargo le han puesto los dos ojos. En una palabra, los objetos imaginados están vistos desde varios sitios a la vez; o mejor aún [...] están “presentificados” con un aspecto totalitario (Sartre, [1940] 1982, p. 163).

En particular sobre el objeto Sartre concluye:

...el objeto en imagen es un irreal. Sin duda que está presente, pero al mismo tiempo está fuera del alcance. No puedo tocarlo, cambiarlo de lugar; o más bien, puedo hacerlo, pero a condición de hacerlo irreal, de renunciar a utilizar mis propias manos, utilizando manos fantasmas que den en esa cara golpes irreales; para actuar con esos objetos irreales me tengo que desdoblar yo mismo, me tengo que irrealizar (Sartre, [1940] 1982, p. 164).

Desde sus estudios fenomenológicos, Gastón Bachelard (1957) al referirse a la poesía, explica la imaginación como una combinación entre lo real e irreal.

Nosotros proponemos [...], considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. Claro que no adelantaremos nada diciendo que la imaginación es la facultad de producir imágenes. Pero esta tautología tiene por lo menos el interés de detener las asimilaciones a las imágenes en los recuerdos.

La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir. A la función de lo real, instruida por el pasado, hay que unir una función de lo irreal igualmente positiva (Bachelard, [1957] 2010, pp. 26-27).

La imagen como conciencia se cruza con las nociones del espacio y el tiempo imaginado, que poco tienen que ver con el espacio y tiempo real. Sabugo en su texto “Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre”, al analizar a Sartre explica:

En cuanto al tiempo de la conciencia imaginaria, algunos de sus objetos carecen de determinación temporal, mientras que otros resumen duraciones particulares. En el caso específicamente onírico, la duración del objeto imaginado es tan irreal como el objeto mismo.

El tiempo y el espacio imaginarios presuponen la aniquilación del tiempo y el espacio real y viceversa, a la manera en que se excluyen mutuamente la imaginación y la percepción (Sabugo, 2015a, p. 33).

Estas ideas expuestas por distintos autores ponen en perspectiva muchos de los estudios, que presentaremos más adelante, que se han realizado desde la arquitectura, donde la mirada sobre los imaginarios no puede desligarse de un tiempo o espacio real.

Otro aspecto que debe ser considerado al trabajar con imaginarios es la clara diferencia, entre los denominados imaginarios “instituidos” y “alternativos”, dentro de los que se ubica la novela. Sobre esta distinción imaginarios instituidos y alternativos, Sabugo sostiene:

Los imaginarios instituidos podrían ser asimilados [...] como conjunto de significaciones que legitiman y rigen el conglomerado de instituciones que constituyen la realidad social. Por el contrario, los imaginarios alternativos expresan significaciones inconmensurables con los imaginarios instituidos. De tal manera los imaginarios alternativos, desde el punto de vista instituido, aparecen como socialmente irreales (Sabugo, 2015b, p. 108).

La confrontación “instituido” y “alternativo” puede observarse, por ejemplo, en como la literatura ha pensado el habitar, los espacios y dormitorios, y como desde la arquitectura han sido considerados de menor cuantía por no estar “instituidos”. Esta investigación pretende alejarse del enfoque tradicional de “la ficción como reflejo de la realidad”, sustentarse en la idea que los imaginarios disciplinares parecen ser “reales” solamente por estar instituidos y revalorizar de este modo los imaginarios “alternativos” como otra “cosa” creada desde la imaginación y que como tal son una fuente válida para acercarnos al estudio del espacio. Entendemos que usar la metáfora del reflejo sólo sirve para explicar aquello que por su complejidad no puede ponerse en palabras, que resulta, en otros términos, inconmensurable. Las novelas buscan construir un mundo verosímil, pero no es su función reflejar la realidad, puesto que de ser así irían contra su naturaleza de construir ficción. En este caso el mirar desde otra perspectiva busca evitar que todo esté en el mismo plano, que la literatura pueda ser considerada como de segunda categoría, hasta evitar comparaciones infructíferas con el plano de lo “real”.

Debe reconocerse que indagar en el universo de los imaginarios presenta, entre otros, el desafío de ¿cómo se pueden comprender o definir los imaginarios? Es frente a esta dificultad donde la metáfora cobra un papel protagónico. Emmánuel Lizcano desde una visión más actual dentro de la filosofía, en su libro “*Metáforas que nos piensan*” publicado en 2006, plantea la imposibilidad de poder definir los imaginarios y la necesidad con la que nos enfrentamos de recurrir a las metáforas.

... lo imaginario no es susceptible de definición. Por la sencilla razón de que es él la fuente de las definiciones. La imposibilidad de su definición es una imposibilidad lógica [...] su indefinición no trasluce un defecto o carencia, sino, al contrario, un exceso o riqueza. Lo imaginario excede cuanto de él pueda decirse pues es a partir de él que puede decirse lo que se dice. Por eso, al imaginario sólo puede aludirse por referencias indirectas, especialmente mediante metáforas y analogías (Lizcano, 2006, p. 54).

Cabe aquí preguntarse ¿Qué se entiende por metáfora?, Aristóteles ([334 a.c.] 2004, p. 158) la define como: “La metáfora es el traslado del nombre de una cosa distinta, o del género a la especie, o de la especie al género, o de una especie a otra especie, o por analogía”. En otras palabras, hacer un análisis del discurso revisando las metáforas, abre un camino posible para comprender los imaginarios de los distintos escritores para el espacio “dormitorio”, distinguir que los caracteriza, que los hace diferentes frente a otros espacios de la vivienda u otros dormitorios de un mismo relato.

Aunque este marco teórico puede presumirse muy alejado de los enfoques locales, podemos ver que estas cuestiones y autores, circularon dentro de los ámbitos intelectuales de Buenos Aires, tanto en el campo literario como en la arquitectura, donde muchas de las ideas ya se veían reflejadas en las revistas de la época de las novelas seleccionadas. Por ejemplo, en el caso de la Revista Sur, dirigida por Victoria Ocampo se pueden ver textos de Martín Heidegger en la revista de 1932, Año II número 5, o en 1940 Año X, número 73, en la que se incluye un artículo de Gastón Bachelard o más aún en 1945, Año 14, números 124 y 127 artículos de Jean Paul Sartre. Estas ideas que todavía podemos considerar

vigentes, no podían ser ajenas a algunos de los arquitectos de la época ya que varios participaban activamente de estas publicaciones, es así como se puede mencionar a Wladimiro Acosta en Sur o en Revista Martín Fierro a Vautier y Prebisch. Esta aclaración, no es un precedente para encontrar cruces entre autores y novelas, sino para mostrar que los campos no estaban tan separados, y que quizás seleccionar las problemáticas funcionales y estilísticas por sobre otras permitía que la arquitectura pudiera construir los “límites” de su propio campo.

3.2 Espacio, habitar y objetos

A pesar que en el próximo capítulo se realizará una revisión mucho más minuciosa de la idea de espacio, y cómo esta fue abordada, parece pertinente aclarar que este trabajo entiende el espacio de una manera amplia. No se circunscribe a una visión física u arquitectónica, sino que ve el espacio inscripto en otras problemáticas que cruzan al hombre. En este contexto, vale rescatar algunas nociones escritas por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* en 1980, al analizar el espacio en las estructuras narrativas, idea también planteada sobre la construcción de los recuerdos por Bachelard (1957), donde se justifica que la memoria se inscribe en el espacio y no en el tiempo. Michel de Certeau explica:

[...] las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales. Con toda una panoplia de códigos, de conductas ordenadas y de controles, regulan los cambios de espacio (o circulaciones) llevados a cabo mediante los relatos bajo la forma de lugares puestos en series lineales o entrelazadas: de aquí (París) se va para allá (Montargis); este lugar (una pieza) incluye otra (un sueño o un recuerdo); etcétera. Más aún, representados por medio de descripciones o de actores [...] estos lugares están ligados entre sí de una manera más o menos estrecha o fácil [...] los relatos, cotidianos o literarios, son nuestros transportes colectivos, nuestras “metaphorai” [...] Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio (de Certeau, [1980] 2000, p. 127).

Esto no sólo aplica a la narrativa de ficción, sino a como los arquitectos contamos el espacio. También hay una interesante diferenciación que hace de Certeau sobre los conceptos de “lugar” y “espacio”, quizás más representativo de debates más actuales pero que parece pertinente mencionar puesto que aporta a ver cómo entender los espacios implica hacerse preguntas, puesto que las variables involucradas son muchas.

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones [...] Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan [...] El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. En suma, el espacio es un lugar practicado (de Certeau, [1980] 2000, pp. 129-130).

Desde este enfoque, vale pensar que aunque son escasos los arquitectos que han tratado cuestiones de lenguaje, no debería restársele importancia, puesto que la manera en que “leemos” un espacio o lo “traducimos” a palabras al fin y al cabo termina siendo una narrativa. No es posible decodificar un espacio en términos verdaderos o absolutos, puesto que entre otros siempre opera la percepción.

Las ideas sobre el espacio del dormitorio y su habitar están influenciadas por lo propuesto por Gastón Bachelard (1957) en torno a la casa y sus espacios. Este autor marca la importancia de analizar la literatura para comprender al hombre, entiende la poesía en el sentido de la casa, los recuerdos y los sueños del hombre. Con respecto al habitar y la casa menciona:

... no basta considerar la casa como un objeto [...] es preciso rebasar los problemas de la descripción [...] para llegar a las virtudes primeras [...] a la función primera de habitar. [...] Porque la casa es nuestro rincón en el mundo. Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.

[...] todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa (Bachelard, [1957] 2010, pp. 33-34).

En particular, en cuanto al “cuarto” explica:

...a la primera abertura poética, el lector que “lee un cuarto”, suspende la lectura y empieza a pensar en alguna antigua morada. Querriamos decirlo todo sobre nuestro cuarto. Querriamos interesar al lector en nosotros mismos ya que entreabierto una puerta al ensueño (Bachelard, [1957] 2010, p. 44).

La casa, el cuarto, el granero, donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar (Bachelard, [1957] 2010, p. 46).

Asimismo al emplear el término “habitar”, se hace referencia a las ideas desarrollados por Rafael E.J. Iglesia y Roberto Doberti, con el objetivo de descubrir las configuraciones, relaciones, interacciones, etc. del espacio vivido. Iglesia en su libro “*Habitar, Diseñar*” sobre este tema explica:

[...] habitar es casi sinónimo de vivir. A partir de allí podemos reconocer dos dimensiones de habitar: una dimensión propia del ser y otra del estar.

La dimensión óptica tiende a tratar la existencia a partir de los individuos en sí mismos; el “estar” relaciona al individuo (aisladamente o integrado en grupos) con un entorno habitable o habitado. Se es algo o alguien; se está (se habita) en algún lugar o situación espacio-temporal (Iglesia, 2010, p. 19).

Esta mirada más integral sobre el vivir, se traduce también en sustituir la noción de “usuario” por la de “habitante”. Esto resulta en dejar de concebir el habitar como acciones o sólo cuestiones funcionales. Sobre esta problemática Iglesia expone:

Habitante es quien vive en un lugar o casa (vivienda). Habitación es la parte del edificio destinada a habitarse o es la acción o efecto de habitar.

El habitar no es sólo formas vivibles; allí están otros fenómenos: el uso, la frecuentación y la construcción del sentido ligado a los lugares. Así habitar se sitúa en el centro de las cuestiones como la construcción de la cultura y la identidad (Iglesia, 2010, p. 22).

Al profundizar sobre el espacio no sólo se debe incorporar al habitante sino también los objetos y artefactos, comprendiendo ambos conceptos en los términos definidos por Iglesia:

[...] consideraré como “objeto” a toda construcción material producida por el hombre, a todo ente artificial, producido con un propósito determinado; aquello que se ha llamado “artefacto”, algo hecho con arte, en el sentido de fábrica. Por lo tanto, algo susceptible de ser diseñado y al mismo tiempo susceptible de cargarse de significados (individuales o sociales) según la cultura en que lo produzca o utilice. De modo que una de las condiciones básicas del objeto será su razón de ser, su finalidad. Finalidad que sólo puede producirse en el seno o contexto de una práctica social humana, como guerrear, comer, conversar, trabajar y así siguiendo. [...] En el espacio vivido se articulan dos dimensiones: el de los objetos, muebles e inmuebles y el de las acciones (prácticas sociales o personales), los que son tanto dinámicos como estáticos, en sus dimensiones prácticas e imaginarias (Iglesia, 2010, p. 38).

Los objetos se integran siempre en un sitio, constituyéndolo y haciéndolo apropiado para habitar. La habitación es el cobijo más los objetos, es un sistema espacial orientado hacia el fin de habitar (Iglesia, 2011).

Esta visión sobre el significado de los objetos en el habitar, se transforma en parte fundamental al analizar las descripciones del dormitorio en la literatura como veremos más adelante.

4. ESTADO DE LOS ESTUDIOS

4.1 El concepto de espacio

Este apartado busca reconstruir la noción de “espacio” desde diversas disciplinas con la finalidad de exponer relaciones o distancias entre imaginarios instituidos y alternativos. Desde este encuadre recorreremos algunos textos sobre el espacio, primero desde la arquitectura, tanto autores locales como internacionales y segundo desde la filosofía.

4.1.1 *Espacio instituido*

Al hablar de “espacio instituido” se hace referencia al modo en que la arquitectura como disciplina consideró la idea de “espacio”, refiere específicamente a aquellos discursos que hasta 1971 dan cuenta del significado del concepto espacio para la disciplina. Entre las fuentes más destacadas y sobre las que profundizaremos por su aporte podemos a nivel internacional mencionar: Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Giulio Argan y Christian Norberg-Schulz.

Sigfried Giedion en el año 1941, publica *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Este extenso texto que aborda la historia de la arquitectura, permite recuperar algunas cuestiones vinculadas al espacio y la arquitectura que marcaron en cierta medida el modo de entender la disciplina y su historia. Entre varias de las ideas que propone, el autor afirma que la arquitectura puede entenderse como algo independiente.

Una arquitectura puede hacerse realidad mediante toda clase de condiciones externas, pero una vez que aparece, constituye un organismo en sí mismo, con su propio carácter y su propia vida continua; su valor no puede calcularse en esos términos sociológicos o económicos con los que explicamos su origen, y su influencia continua después de que su entorno original haya quedado alterado o haya desaparecido. La arquitectura puede extenderse más allá del período de su nacimiento, más allá de la clase social que la creó, y más allá del estilo que pertenece (Giedion, [1941] 2009, p. 56).

Es quizás difícil pensar que la arquitectura puede desligarse de su espacio y tiempo, visión que el autor en algunos casos reconoce. Claramente las lecturas que pueden efectuarse varían a lo largo de la historia puesto que es el hombre el que le otorga los múltiples significados. En lo expresado por del autor, parecería que la arquitectura puede ser más perfecta que el hombre, como si tuviera cualidades intrínsecas.

En las grandes obras de la arquitectura, al igual que en toda gran obra de arte, se desvanecen las imperfecciones humanas que todos los períodos exhiben con tanta generosidad. Ésta es la razón de que estas obras sean verdaderos monumentos de sus épocas; una vez eliminado el manto de las recurrentes debilidades humanas, los impulsos fundamentales del momento de su creación se muestran con toda claridad (Giedion, [1941] 2009, p. 56).

Sobre el espacio, aunque no define el significado de la palabra si lo emplea para establecer tres etapas a lo largo de la historia de la arquitectura. Esta justificación se basa en la postura del autor de pensar la arquitectura como una “evolución” marcada por la noción de “progreso”. Es así, como bajo el título de “Tres concepciones del espacio” dice:

Durante la primera etapa (la primera concepción del espacio), el espacio se hacía realidad mediante la interacción de los volúmenes. Esta etapa abarcó la arquitectura de Egipto, Sumer y Grecia. El espacio interior no se tenía en cuenta.

La segunda concepción del espacio comenzó a medidos de la era romana, cuando el espacio interior [...] empezó a convertirse en el propósito más elevado de la arquitectura [...] Durante la segunda concepción del espacio, la formación del espacio interior llegó a ser sinónimo de cavidad [...] esta segunda concepción del espacio perduró a lo largo de todo el período que abarca desde el Panteón de Roma hasta final del siglo XVIII.

El siglo XIX forma un eslabón intermedio [...] la unidad espacial interior se fue desvaneciendo cada vez más. Los edificios que representaban verdaderamente este período eran desconocidos para el público (Giedion, [1941] 2009, pp. 36-37).

A partir de las definiciones para ambas etapas se puede observar la poca importancia que se le reconoce al espacio interior. Este enfoque resalta una visión genérica y dónde el objetivo está en reconstruir una historia para pautar las bases de la arquitectura del siglo XX, sobre el cual Giedion busca construir un nuevo discurso. En este contexto, es claro que no hay reflexión histórica sobre la noción de espacio, sino un análisis desde las obras o las formas. Sobre la última etapa dice:

La tercera concepción del espacio surgió a comienzos del siglo XX, con la evolución óptica que abolió el punto de vista único de la perspectiva [...] Y así pudieron volver a valorarse esas cualidades de emanación espacial que tienen los edificios exentos. Se aprecia cierta afinidad con la primera concepción del espacio [...] Al mismo tiempo, la máxima preocupación de la segunda concepción del espacio (la cavidad del espacio interior) continúa existiendo [...] Se han introducido nuevos elementos: una interpenetración hasta ahora desconocido de los espacios interiores y exteriores, y una interpenetración de diferentes niveles por encima y por debajo del suelo (en gran medida por efecto del automóvil) que ha forzado la incorporación del movimiento [...] Todo ello ha contribuido a dar origen a la concepción del espacio de nuestros días, y es lo que subyace en esta tradición en desarrollo (Giedion, [1941] 2009, p. 37).

Más allá de las particularidades de la postura de Giedion, es posible resaltar como el concepto “espacio” es empleado sin ser definido, y donde las variables de análisis se reducen a cuestiones tipológicas, funcionales o geométricas.

Desde otro enfoque, Bruno Zevi en su libro *Saber ver la arquitectura* aborda la cuestión del espacio de manera mucho más específica. El expone que el espacio es el carácter que distingue a la arquitectura de las otras expresiones artísticas, donde aparece el espacio interior y el hombre. El “espacio”, es para Zevi, lo que diferencia la bella de la fea arquitectura, está no sólo se suscribe a su interior, sino que la experiencia espacial se extiende a la ciudad. Hay dos reflexiones del autor que permiten ver el papel que le da al espacio:

El espacio interno, aquel espacio que [...] no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por la experiencia directa, es el protagonista del hecho arquitectónico. Tomar posesión del espacio es saberlo “ver”, constituye la llave de ingreso a la comprensión de los edificios (Zevi, [1951] 1981, p. 20).

La historia de la arquitectura es, ante todo, la historia de las concepciones espaciales. El juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio interno de los edificios. Si este juicio no se puede expresar por la carencia de espacio interior, [...] el edificio [...] desborda la historia de la arquitectura y pertenece como espacio volumétrico a la historia del urbanismo, y como valor artístico intrínseco a la historia de la escultura (Zevi, [1951] 1981, p. 31).

Esta visión marca claramente la importancia que toma desde lo conceptual y simbólico la noción del “espacio”. Parecería ser “él” diferencial, aquello que no sólo distingue la buena de la mala arquitectura, en otros términos la legítima, sino que sirve para establecer distancia entre la arquitectura y por ejemplo la historia del arte u otras disciplinas. Una de las preguntas que surge es ¿Qué sería saber “ver” el espacio? Es bajo este interrogante que recae la ambigüedad de cómo interpretar los espacios, aquí vuelve a pesar el rol del lenguaje y ya no desde una cuestión de estilo sino desde el modo en que transformamos las imágenes en palabras. Tal como reflexiona Juhani Pallasmaa, en *Los ojos de la piel*, vale cuestionar sobre el predominio de lo visual frente a los otros sentidos en la cultura occidental, en dicho estudio afirma que “el privilegio del sentido de la vista sobre el resto de los sentidos es un tema indiscutible en el pensamiento occidental, y también es una inclinación evidente de la arquitectura del siglo XX” (Pallasmaa [2005] 2006, p. 41). Esto significa que ya no es sólo el espacio sino la lectura que se hace del mismo.

Transcurridos diez años desde la publicación de Zevi, Giulio Argán en el “*El concepto del espacio arquitectónico*” al iniciar su texto al referir a la idea de espacio aclara:

[...] cuando hablamos de “espacio” no nos referimos a una realidad objetiva, definida, con una estructura estable, sino a un “concepto”, es decir, a una idea que tiene un desarrollo histórico propio y cuyas transformaciones son expresadas totalmente o en parte –esto ya lo veremos más adelante– por las formas arquitectónicas en particular y las formas artísticas en general. Por lo tanto, el “concepto de espacio” es una creación histórica [...] (Giulio Argán, [1961] 1973, p. 13).

Luego, el autor afirma que se deberían conocer qué componentes concretos definen este concepto de espacio. Es de este modo, como identifica los problemas de la *naturaleza* e *historia* para abordar el concepto de espacio. Su postura está en marcar que se puede distinguir un momento caracterizado por la “arquitectura de composición” aquella que busca representar el espacio desde una idea objetiva del mundo y la historia, y otra “arquitectura de determinación formal” situada en el siglo XX donde se entiende que el arquitecto “hace” espacio. Esta visión es muy clara al plantear que el “concepto de espacio” es una construcción y, por ende, la necesidad de clarificar sus múltiples significados.

Otro texto que aborda la cuestión del espacio, en la década de los 70', es el de Christian Norberg-Schulz *Existencia, espacio y arquitectura*, en este el autor define cinco conceptos de espacio antes de explicar qué es el espacio arquitectónico, entendiendo que estos caracterizan la percepción que tiene el hombre de su espacio:

Hasta ahora hemos distinguido cinco conceptos de espacio, el espacio pragmático de acción física, el espacio perceptivo de orientación inmediata, el espacio existencial que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que lo rodea, el espacio cognoscitivo del mundo físico y el espacio abstracto de las puras relaciones lógicas. El espacio pragmático integra al hombre con su ambiente “orgánico” natural; el espacio perceptivo es esencial para su identidad como persona, el espacio existencial le hace pertenecer a una totalidad social y cultural, el espacio cognoscitivo significa que es capaz de pensar acerca del espacio, y el espacio lógico, finalmente, ofrece el instrumento para describir a los otros (Norberg-Schulz, 1975, p. 12).

Esta última visión, plantea relaciones más complejas entre el hombre y el espacio que las propuestas por los autores antes citados, puesto que la relación entre el hombre y el espacio no era tan marcada o quizás estaba en un segundo plano. El énfasis se daba en “el espacio” y “la arquitectura”. Es de este modo como Norberg-Schulz al definir espacio arquitectónico dice: “El espacio arquitectónico, por consiguiente, puede ser definido como una “concretización” del espacio existencial del hombre” (Norberg-Schulz, 1975, p. 12).

En el ámbito local, luego de diversas exploraciones, es posible recuperar dos artículos publicados en *Nuestra Arquitectura*, que dan cuenta de algunas de las ideas de espacio instituidas por una de las revistas de mayor divulgación de la época. En el número 317 de diciembre de 1955 se identifica un artículo de Francisco Lesta con el título “La integración de los valores espaciales en arquitectura”. En este son mencionados conceptos tales como: necesidades, funciones, composición, estética, ciencia y arte, cuestiones que han sido debate de la arquitectura de todo el siglo XX. Lesta entiende que la arquitectura debe poder conjugar “las condiciones científicas y prácticas, con las estéticas” (Lesta, 1955, p. 378). En esta línea identifica el espacio como el verdadero sentido y menciona como parte vital la sensibilidad y la expresión, pero no puede separarlo de la estética:

Decantación y profundización que se aúnan para concebir el verdadero sentido de la arquitectura: el espacial. La comprobación de la forma, con sentido espacial requiere una educación de la sensibilidad, que de ninguna manera puede ser científica como pretende Borisalievitch, aun cuando los estudios de estética científica que él ha encarado sean respetables y hayan exigido mucha seriedad para realizarlos. Eso puede interesar en el sentido de una formación erudita; pero no puede estar desprovista la estética de la arquitectura de una condición esencial a su vitalidad: la sensibilidad y la expresión (Lesta, 1955, p. 378).

El autor reivindica y elogia el aporte de Zevi en *Saber ver una arquitectura*, y se anima a proponer una definición que parece estar, en principio, en sintonía con los debates internacionales, pero si se lee entre líneas no puede desvincularse de cuestiones funcionales o debates muy tradicionales de la disciplina. Persiste una visión sobre lo funcional, estético y racional que parece no ponerse en cuestión.

Entendemos por ESPACIO y por forma del espacio algo semejante al SILENCIO musical, aun cuando la analogía no deba tomarse en un estricto sentido. En arquitectura, el espacio cumple una doble función y atiende, por tanto, a un doble requerimiento. Como tema práctico, es la solución de la necesidad de ubicación del individuo. Su vivienda, su oficina, sus plazas se resuelven por una parte como problema práctico. Y por otra, como tema psicológico se individualizan y se determinan propuestos por la definición de ambiciones estéticas. Y estas, que han creado conceptos para la arquitectura tales como la proporción, la armonía, la simetría, la unidad, etc., en las formaciones clásicas, han sido llevadas al puro campo subjetivo por medio de Lipps con el concepto genérico

de la *Einfühlung* (simpatía simbólica), el cual puede darse como punto de partida para los estudios de la interpretación espacial (Lesta, 1955, p. 378).

El autor hace referencia al organismo, a Wright y lo regional como lo actual, representado por Neutra.

Siendo irrefutable que una arquitectura regional acertada pueda constituirse en universal, como puede ser comprobado con el caso de la arquitectura clásica griega (que al perder su fuerza creadora deja de ser universal y se hace “internacional”) y siendo verdad que una auténtica arquitectura debe independizarse de la escuela en sentido académico, debemos concluir, que, genéricamente, cada región y cada arquitecto pueden tener su modo de expresión y su concepción de la forma espacial.

Entonces, tanto la forma de encarar los problemas prácticos, como la sensibilidad individual frente al concepto espacio pueden ser universales al mismo tiempo que particulares (Lesta, 1955, pp. 378-379).

Es interesante que si bien hay mención al individuo y su sensibilidad, hay ambigüedad en cómo se puede pasar de lo particular a lo universal. Escasean las definiciones y las generalidades reaparecen sin sustento o contexto.

El segundo artículo, que puede vincularse con el debate aquí expuesto, es el de Natalio D. Firszt publicado en el número 366 de mayo de 1960, cuyo título es “Problemática del espacio arquitectónico”. Este artículo, no sólo trata algunas cuestiones desde la filosofía recuperando algunos planteos de Kant, sino que se atreve a tratar el problema del espacio desde la construcción historiográfica. Por su corta extensión quedan muchos temas abiertos y quizás se dan por sobre entendidos muchos otros, pero en relación con el debate sobre el espacio y el hombre hay algunos razonamientos muy pertinentes para ser extraídos.

Dentro del extenso campo analítico que abarca el estudio de la historia de la arquitectura, la introducción del concepto de espacio adquiere un papel preponderante que, sin embargo, no debe perder de vista el hecho que todo monumento es, a su vez, resultante de otros factores [...] Sólo después de un detenido estudio de los elementos que juegan alternativamente en una cultura es posible llegar al *magnun opus*, que ha de tener en cuenta que la temática espacial es un factor más, pero no el único, que condiciona el juicio [...] La arquitectura moderna [...] bordea el peligroso abismo de un predominio de lo técnico y lo formal, como un escapismo a los urgentes problemas de vida que la sociedad actual plantea con permanente vigencia [...] La arquitectura concebida como espacio puede responder a esta inquietud, pues la intelectualización racionalista del acto artístico conduce, indefectiblemente, al divorcio entre arte y sociedad [...] El vocabulario espacial se transforma así en el tema principal de la poesía arquitectónica, no como un fin a satisfacer en sí mismo, sino como ansia renovadora de la expresión de un pueblo o de una época. Conocido el lenguaje queda al artista lograr el símbolo (Firszt, 1960, p. 17).

Finalmente, podría concluirse que a lo largo del período las interpretaciones sobre la idea del espacio tienen sus matices. Que al hablar de espacio instituido debemos recorrer varios enfoques y contextos. Quizás la clave como se vislumbra en el texto de Firszt, está en el lenguaje y en los significados. La disciplina como campo intelectual ha otorgado ciertos significados al término “espacio” que han marcado su historia e historiografía. En cuanto a los aportes en esta investigación, es más que evidente que el concepto de espacio ha sido parte intrínseca de los modos en que se define la arquitectura y el campo como institución. Aunque criticado, revisado y redefinido el rol fundamental que tiene el “espacio” persiste como una constante.

4.1.2 *Espacio alternativo*

El abordar el espacio desde la literatura implica reconocer que este no puede leerse desde los cánones de la arquitectura, pensar que este puede comprenderse desde la noción de “espacio arquitectónico” sería un grave error. Desde esta perspectiva, ¿qué otros enfoques son posibles para comprender otros espacio? Si entendemos que el espacio de la ficción no responde a la realidad, no deberíamos considerar otras dimensiones. En otras palabras, no sería más que pertinente ver que han dicho otras disciplinas sin utilizarlos como muletillas o meras justificaciones de un discurso construido dentro del campo de la arquitectura. Es por este último motivo, que se recupera el texto *La poética del espacio* de Gastón

Bachelard no en búsqueda de validar lo que ya reconocemos como “instituido” sino con la inquietud de poner luz sobre aquellos que todavía no podemos expresar. Para el autor el papel de los recuerdos y la memoria juega un papel importante en nuestra relación con el espacio, puesto que el hombre no puede pensarse por fuera del espacio. Todo lo que recordamos o imaginamos está situado en un “espacio”.

Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue [...] volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. [...] En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel predominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser [...] Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa [...] (Bachelard, [1957] 2011, pp. 38-40).

También Georges Perec en su texto *Especies de espacios* de 1974, aborda la cuestión del espacio, reflexiona sobre la habitación y los recuerdos.

Conservo un recuerdo excepcional, incluso creo que prodigioso, de todos los lugares donde he dormido, salvo los de mi primera infancia- hasta que acabó la guerra –que se confunden todos en a grisalla indiferenciada de un dormitorio de colegio. Para los demás me basta simplemente, cuando estoy acostado, con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de los muebles, me vuelven a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado de nuevo en esa habitación (Perec, [1974] 2001, p. 43).

Al releer diversos textos reconocidos de arquitectura es evidente la búsqueda que existe de construir una cierta objetividad de los análisis espaciales. Las descripciones son sobre los objetos, los materiales y las geometrías. Esto implica que temas tales como la memoria o los recuerdos sean recortados. Esto refuerza la idea de la historia de la arquitectura como una historia de los objetos, lo que ha determinado un tipo de estudio del espacio. Parecería que la cuestión de los sentimientos o las percepciones le quitaran relevancia a las obras. Son poco los arquitectos que quizás se cuestionarían si la lectura de un espacio no se transforma lo largo del tiempo o si las lecturas de los espacios no deberían ser múltiples.

4.2 Arquitectura y literatura

Con respecto a la arquitectura y literatura, en los últimos años, se han efectuado algunas publicaciones que exponen la problemática de establecer relaciones entre ambas disciplinas. De este modo, se profundizará sobre tres trabajos escritos por arquitectos y uno por un periodista y escritor. El foco está en identificar las ideologías más allá de los contenidos, para descubrir las contradicciones y dificultades de cruzar estos dos campos y clarificar, también, donde se sitúa esta investigación.

Un texto muy pertinente al tema es el de Cristina Grau, *Borges y la arquitectura* de 1989. Es un libro que resulta interesante en varios aspectos, aunque como verificaremos, también, en otros autores parte de objetivos claros pero al intentar hacer “traducciones” del espacio literario al campo de la arquitectura se cometen incongruencias entre el plano de lo real y el imaginado. La autora define un objetivo claro que es el de “mirar la obra de Bordes desde otro punto de vista, desde la arquitectura” (Grau, 1989, p. 11) pero esto la conduce a “tomar el espacio descrito por Borges y reconstruirlo en términos de arquitectura” (Grau, 1989, p. 11) cuestión que resulta confusa e incorrecta dentro del marco teórico que sustenta este trabajo. Esta metodología de cruces entre disciplinas no es sólo forzada o subjetiva sino que no termina de quedar que tanto aporta a entender el espacio de la literatura. En la práctica, esto se traduce en encontrar vinculaciones entre la vida de Borges, los espacios que pudo haber visto, sus escritos u obras construidas que representen esos espacios, por ejemplo, vincular el Museo Guggenheim de Nueva York de F. L. Wright con la Biblioteca de Babel. Esto que en un principio ya se vislumbra como “extraño” se refuerza en las entrevistas que le efectúa la autora a Borges, donde no sólo busca justificar su discurso sino que propone nexos que él mismo Borges reconoce no haber pensado. Aunque la autora asume sus límites y opta por una mirada desde la arquitectura, no logra despojarse de cuestiones de la disciplina para realmente poder explicar las imágenes de la literatura. Grau emplea recursos como fotos de obras similares a los espacios que ella asume como “referentes” o “inspiraciones” de Borges o esquemas de plantas intentando “traducir” imágenes, que finalmente terminan quitándole fuerza a los textos y acotándolos a una única “nueva” imagen, la de una obra “real” .

Para ser más precisos, recuperaremos algunas ideas de la autora, que marcan esta necesidad de sólo poder pensar la literatura en el plano de lo "real".

La ciudad abstracta de Fervor se vuelve concreta en Cuaderno San Martín, se vuelve entrañable y real y verosímil a pesar de la distancia, a pesar de la diferencia de tiempo entre la ciudad que Borges describe en el recuerdo y la que el viajero percibe en la actualidad, viendo en la de hoy los vestigios de la de ayer.

Pero donde Buenos Aires cobra verdadera realidad, donde podemos casi tocarla en la inmediatez de las palabras es en el ensayo biográfico de Evaristo Carriego (1930) (Grau, 1989, p. 30)

Esto marca la tendencia de Grau de tener que ver la literatura desde su "realidad" y no poder desligarse de lo "visual" al analizar los espacios, es así como dice: "a través de una serie de imágenes que son como fotogramas. Borges consigue que el texto se haga visual, en definitiva que el lector se convierta en espectador" (Grau, 1989, p.39) o más claramente al referir a lo visual explica que "en el conjunto de los relatos que utilizan el laberinto como base cabe distinguir entre aquellos que tienen una base arquitectónica, visual, que generan en el lector una imagen y los que son básicamente laberintos literarios" (Grau, 1989, p. 62). En este contexto, es evidente la necesidad de recuperar las ideas planteadas en el inicio de este trabajo donde se explicaba que el espacio es el modo en que inscribimos nuestras imágenes, por ende, no es posible diferenciar imágenes arquitectónicas de imágenes literarias. Además parece recortarse algo mucho más importante que es la cuestión del lenguaje y cómo esas imágenes surgen de un texto. Quizás la autora, en su intención de traducción, genera una simplificación de los significados o aspectos más simbólicos del lenguaje. Porque seguramente haya tantas concepciones del espacio como lectores, y no haya una única decodificación o posible "clasificación" como ha acostumbrado la arquitectura a catalogar los espacios.

A estos relatos cuyo espacio es protagonista se refieren los capítulos posteriores, en el intento de desentrañar por una parte cuál es el espacio que sirvió a Borges como inspiración, cuál es el espacio que se desprende de las descripciones del texto y cuáles es el que se formaliza en la mente del lector (Grau, 1989, p. 63)

La imposibilidad de salirse de los límites o concepciones de la disciplina lleva a la autora a referirse a los estilos.

Borges califica «La Biblioteca de Babel» como «un cuento muy barroco». También el espacio que genera en nuestra mente lo es. Porque es efectivamente en el Barroco donde se crean deliberadamente espacios de gran complejidad espacial [...] Toda la arquitectura barroca sugiere los espacios infinitos; [...] Así, las iglesias barrocas están compuestas por adiciones sucesivas de piezas simples, cómo lo está la Biblioteca de Babel (Grau, 1989, p.77).

La dificultad que enfrenta la autora de poder cuestionar el campo, hace que los significados de "estilo" o "barroco" no sean analizados ni debatidos. Situación que se valida en la entrevista a Borges, en la cual la posible distancia entre los significados es más evidente.

GRAU: ¿Y por qué la tercera dimensión es simplemente la altura añadida a una figura plana?

BORGES: No había pensado en eso. Claro, podrían haber sido figuras en el espacio, maclas. Tiene usted razón. Quizá ese cuento deberíamos reescribirlo usted y yo. Usted le añadiría un espacio más complejo.

GRAU: No diga disparates. El cuento es perfecto tal como está.

BORGES: Muchas gracias, pero un poco barroco ¿no? Uno empieza siendo muy barroco, escribiendo en un estilo muy barroco. A medida que se va haciendo viejo tiende a la economía, a eliminar lo superfluo, a buscar esa sencillez que es tan difícil de conseguir.

GRAU: Es cierto. Pero no sólo el estilo de sus primeros cuentos es más barroco, el espacio que sugieren también lo es.

BORGES: Es curioso eso que usted dice, que el estilo y el espacio estén relacionados... (Grau, 1989, pp. 73-74).

Para finalizar, entendemos que la ideología es consecuente con la propuesta, que se buscó desde diversos recursos justificar un enfoque mediante una estructura coherente y materiales literarios interesantes, pero las relecturas, interpretaciones y conclusiones resultan incorrectas para esta

investigación. La literatura puede decir mucho más que una mera “traducción” o “inspiración” de la realidad. Si la arquitectura no comprende sus límites, estos se trasladarán al otro campo. Es en este sentido, que debe ponerse en perspectiva que “dice” un estilo de un espacio, cuánto aporta el rotular los espacios con “etiquetas” y más aún que contribuye eso a repensar un espacio literario. Aquí se busca marcar un pequeño precedente que si la arquitectura quiere aprender de “otros” espacios, debe primero cruzar sus barreras, para no trasladar sus limitaciones.

Desde otro enfoque, Rafael E. Iglesia, mencionado anteriormente, manifiesta una visión que coincide en algunos aspectos con el lineamiento de esta investigación. En su breve texto “Alfonsina y los arquitectos” Iglesia (2007b) pone en perspectiva la asimetría existente entre el poeta y el arquitecto. Asimismo refuerza el potencial de recuperar a los poetas y le otorga un papel interesante a la metáfora. El aspecto destacable y coincidente con la propuesta de este trabajo, es que reconoce la escasa mirada de los arquitectos hacia la literatura en general. Aunque se diferencia, con este trabajo, al resaltar como valor el utilizar la literatura como inspiración o “referente”, la literatura puede ofrecer algo mucho más que algo utilitario o funcional. El autor expresa:

Si el arquitecto/urbanista al diseñar intenta encontrar el “alma” de una forma (espacio), o mejor aún, si su intención es encontrar la forma que responde al sentido de la cosa diseñada, entonces, escuchando el canto de los poetas referido a nuestro habitar, podremos (los diseñadores) escuchar en nosotros mismos la resonancia de ese canto y guiados por él, reducir la incertidumbre que todo proceso de diseño implica.

El poeta “lee” a la arquitectura para evocarla y representarla. Los arquitectos/urbanistas bien podemos “leer” a la poesía para imaginar (dar formas) mejor a nuestras obras. Y así como usamos manuales de cálculo o las imágenes que otros arquitectos nos proponen con su arquitectura, también podemos usar las imágenes arquitectónicas que la poesía nos presenta (Iglesia, 2007b, p. 177)

Al igual que se verifica con Grau (1989) está latente la necesidad de interpretar el relato en términos contextuales, quitándole así potencia a lo “imaginado”.

Esta poesía se enfrenta, en 1934, con la estética geometrizable y austera (de ángulos rectos y cubos) del movimiento moderno ortodoxo (Iglesia, 2007b, p. 178).

La investigación de Juan Carlos Pérgolis expuesta en su libro *Ciudad express. Arquitectura, literatura, ciudad* publicado en 2015 también entiende la importancia de abordar la literatura.

Observar el espacio arquitectónico o urbano en la narrativa nos permite alejarnos de esos grandes horizontes, descubrir los pequeños relatos, los acontecimientos que le dan “sentido” en el cercano entorno de la experiencia emocional, más íntimo y profundo que los “significado” que intentan explicarlo en las referentes lejanas de algún horizonte establecido [...] el texto intenta verlos desde otro ángulo, el de los escritores, los que con sus medios lingüísticos trabajan el espacio y las emociones con habilidad más explícita que la que nos permiten nuestros recursos de arquitectos (Pérgolis, 2015, p. 11)

A medida que el autor desarrolla algunos conceptos se resalta la dificultad de estudiar estos temas desde la arquitectura. Aunque en un principio los objetivos parecían estar alineados con el encuadre de este trabajo, en el transcurso de la lectura el camino se torna confuso y los objetivos, aunque interesantes, toman otra dirección.

Las mayores diferencias radican en dos esferas, por un lado, a la comprensión del concepto “realidad” y, por otro lado, las vinculaciones que se establecen entre lo conceptual y su traducción directa al campo de la arquitectura. En este línea, Pérgolis le dedica un apartado especial a Cristina Grau, a pesar que intenta ubicarse en la vereda de enfrente en algunos puntos presenta contradicciones o en términos de este trabajo una incompreensión del término “real”. Sobre la autora y su tesis dice:

Cristina Grau [...] Con esa óptica sondea la idea del espacio y la presencia de la arquitectura en la obra de Jorge Luis Borges. Como era de esperarse –ya nos ha ocurrido a casi todos los arquitectos– el análisis de Cristina Grau se origina en las imágenes de laberintos que el escritor propone sobre su obra.

La reflexión sobre el laberinto lleva a la autora a plantearse la relación entre espacio literario y espacio “de la realidad”. Pero esta confrontación deja por fuera otra observación, que de haberse hecho hubiera cambiado, quizás, el tono del ensayo: ¿por qué a los arquitectos nos cuesta tanto asumir como real el espacio narrado? (Pérgolis, 2015, p. 50).

Las intenciones son buenas, sin embargo, las conclusiones en términos de este trabajo son erróneas, puesto que no se logra cruzar la barrera entre lo “real” y la “irreal”. A la pregunta del autor se podría responder que está bien que los arquitectos no asuman el espacio narrado como real puesto que no lo es. Los arquitectos deberíamos entender que hay otros espacios que resultan “inconmensurables” en términos de nuestros imaginarios instituidos.

Reforzando lo antes expuesto, a continuación se presentan algunas expresiones del autor en torno a las realidades, reflejos y arquitectura, donde vuelve aparecer la “realidad” como algo de mayor valor. El autor afirma que la arquitectura es realidad y que lo imaginado también lo es. Contradictoriamente aunque quiere rescatar lo imaginado, hace lo contrario, puesto que para valorizarlo lo asocia a lo “real”, sin comprender que lo imaginado puede tener su propio valor por ser “irreal”.

Lo reflejos (y los espejos) duplican realidades, pero todos sabemos que detrás de una situación doble existen una verdad y una mentira. El laberinto –como la vida– propone ambas simultáneamente y el atractivo que ofrece es el de permitirnos escoger: la verdad resulta de nuestra opción y no hay verdad más cierta que aquella que escogemos como tal.

Realidad y reflejo son igualmente válidos y entre ambas instancias se conforma una nueva realidad mayor en la que, muchas veces, ambos términos son inseparables y cada uno de ellos existe porque ahí, muy cerca, está el otro para confrontarlo o completarlo. La realidad (y la arquitectura es realidad) tampoco existiría sin la ilusión y su magia reside en nuestra posibilidad de alterarla, porque modificando el reflejo podemos cambiar la realidad. Desde el renacimiento, es decir desde cuando se volvió a concebir la representación en perspectiva, realidad y reflejo alcanzan una nueva dimensión [...] Pero, es en la dualidad ciudad-jardín donde realidad e ilusión (o reflejo) muestran su máxima significación (Pérgolis, 2015, p. 33).

Una ciudad-sentimiento en la que la trama urbana real se pierde para dar lugar a otra trama virtual, producto de nuestras significaciones, emociones, recuerdos, presente, espacios y vivencias que conforman una ciudad laberíntica, que no por imaginada es menos real (Pérgolis, 2015, p.39).

Esta última frase de la cita resume claramente lo antes expuesto. La única certeza que surge de este texto es la necesidad que existe de quitarse los preconceptos y valorar lo imaginado como tal.

Finalmente, el último autor con una propuesta distinta dirigida al público en general es la realizada por el periodista y escritor Álvaro Abós en su libro *Al pie de la Letra* publicado en 2000. El trabajo resulta atractivo por la minuciosa recopilación de novelas, cuentos, poemas, etc. imaginados para Buenos Aires, cuya diversidad y matices permiten crear múltiples ciudades. Desde un aspecto más conceptual el trabajo no puede evitar cruzar la ficción con la realidad, aspecto que el autor reconoce en el prólogo de la primera edición y sobre la que recaen muchas de las críticas expuestas anteriormente en esta investigación.

Libro que narra el viaje que realicé por la ciudad de Buenos Aires persiguiendo las huellas de su literatura. Quise descubrir, en algunos casos, y redescubrir, en otros, lugares donde nacieron, murieron o crearon sus escritores, argentinos o extranjeros que aquí vivieron. Quise saber cómo eran los barrios, las calles por donde trajinaron sus afanes, las piezas o mansiones que cobijaron sus sueños y sus pesadillas, los paisajes que tenían ante sí al escribir. Quise también ver y narrar a los lectores cómo eran los sitios donde sucedieron escenas de la literatura porteña o que inspiraron esa literatura (Abós, [2000] 2011, p. 11).

Las relaciones entre “real” e “imaginado” generan distorsiones, que no logran salvarse al exponer los distintos recorridos. La ciudad “actual” del autor, la ciudad “histórica” o vivida por los escritores y la ciudad “imaginada” de la literatura se muestra en un mismo plano. Pese a que el autor reconoce esta cuestión luego entiende que para él sí tiene un sentido.

Muchas veces, durante mi travesía, me pregunté para qué servía mirar esta ciudad nueva, distinta de la ciudad de papel que yo quería revivir, cuál era el sentido de corporizar cosas o ámbitos que

existen en una dimensión imaginaria. También interroga por el sentido de indagar en los escenarios de las vidas de los escritores, como si aquéllos fueran a decirme más que sus obras. Y bien, esas objeciones fueron desvaneciéndose. Ahora creo que mirar sirve; creo que escrutar, palpar las paredes de la ciudad, sentir olores, descubrirle ciertas perspectivas, y aun rehacer el inventario de sus pérdidas sirve. En ciertos casos –y el lector sabrá en cuáles si se acompaña– algunos secretos que los textos me ocultaron los develé durante mi recorrido (Ábos, [2000] 2011, p. 12).

Se infiere que esta postura le quita jerarquía a literatura y la fuerza a decir cosas que no dice. En este sentido, sería pertinente analizar la literatura desde su lenguaje, cruzar citas de textos con la ciudad es válido como metodología, pero debe estar claro que ya no es el texto el que habla sino Ábos.

Varias de las novelas seleccionadas en este trabajo están incluidas en el libro, a modo de ejemplo, para mostrar la postura y tipo de análisis del autor, presentamos a continuación un extracto en relación a la novela de Mujica Lainez *La casa*, donde puede verse que la relación entre ficción y realidad no traspasa el único concepto de “reflejo”. No sería lógico pensar que el escritor quiso decir mucho más que rememorar una imagen de un lugar que habitó, en otras palabras, todo parece resumirse a un juego de similitudes.

En *La casa*, donde el autor incluyó hechos reales, como la resistencia de los criados de Guerrero que, cuando un rematador fue a poner el cartel de venta, se atrincheraron dentro, también comparece el recurso de otras casa que Manucho frecuentó o conoció, como la de Dardo Rocha en la cuadra del 800 de Lavalle, una mansión llena de objetos de arte [...] La escalera de mármol de la novela se inspira en un similar que poseía Alberto Zavalía en su hogar de la avenida Santa Fe. Algunos personajes o situaciones provienen de la intimidad del autor, como el senador (idéntico al bisabuelo de Mujica) (Ábos, [2000] 2011, p. 157).

Para concluir, los diferentes discursos han permitido validar la complejidad de trabajar estos temas, no obstante algunos lo han logrado en mejor medida que otros. Resulta llamativo que a pesar que varios autores definen algunos términos claves poco han escrito sobre el concepto “realidad”. Y más aún, casi no han profundizado sobre el lenguaje o aspectos generales de la literatura. El enfoque propuesto aunque crítico sobre los autores, no deja de reconocer lo positivo de que estos temas estén presentes en la disciplina.

4.3 El dormitorio en la historia

El dormitorio, como objeto de estudio, ha sido generalmente interpretado desde la vivienda como una parte más de la unidad, lo que se ha traducido en discursos descriptivos y funcionales. A pesar de este predominio, se han podido identificar algunos autores que han abordado el dormitorio de forma independiente, buscando profundizar en sus características, configuraciones, problemáticas, etc. En este contexto, se presenta un breve recorrido por algunos de estos escritos, con el fin de esbozar las aproximaciones más destacadas sobre este sitio. Cabe aclarar, que por extensión dejaremos afuera textos tales como: *Historia de la vida privada* de Philip Ariès y Duby George (Dir.) (1985) *La casa historia de una idea* de Rybczynski Witold (1986), *En Casa. Una breve historia de la vida privada* Bryson de Bill (2011) y *En casa* de Mona Chollet (2016) que aunque centrados en la casa y la historia privada llegan a profundizar sobre algunas cuestiones del dormitorio.

Desde una perspectiva histórica, el etnógrafo francés Dibia Pascal en su libro *Etnología de la alcoba. El dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres* publicado en 1987, expone un recorrido por determinados dormitorios significativos que permiten plasmar una historia entorno a este lugar. El relato inicia en la época de las cavernas y culmina en la casa japonesa. El autor profundiza sobre ciertas problemáticas contextuales, culturales, sociales, etc. que cruzan los espacios de reposo. La propuesta es sumamente interesante, puesto que permite un posible recorrido histórico del dormitorio con variada bibliografía. Quizás, al igual que sucede con otros autores no se define el criterio o justificación de la selección, ni el grado de relevancia de los casos lo que implica no poder obtener conclusiones concretas.

Otra investigación con una propuesta similar es la realizada por la historiadora francesa Michelle Perrot publicada en 2009 con el título *Historia de las alcobas*. La autora mediante la metodología de textos cortos organizados por dormitorio, al igual que efectúa Pascal (1987), busca exponer una historia extendida en el tiempo, aunque parece universal como bien aclara la autora es una historia occidental donde claramente predomina el dormitorio y pensamiento Francés. Los ejemplos seleccionados corresponden a dormitorios de personas reconocidas, de novelas, o que cruzan temáticas relevantes, etc.,

en otras palabras, intenta caracterizar la mayor cantidad de dormitorios por tipologías. En contraste con el texto de Pascal (1987), existe una clara diferencia en cuanto a la justificación, puesto que las fuentes y datos están todos referenciados. El material documental es sumamente rico, se efectúa un análisis inicial de los términos. El enfoque resulta descriptivo más que crítico, lo que impide una mirada concreta sobre los significados, que es lo que este proyecto busca recuperar.

En el ámbito local, las fuentes específicas sobre el dormitorio son muy escasas. Hasta el momento, no se han encontrado textos que trabajen este sitio en toda su complejidad. Generalmente, las revistas y libros de arquitectura argentina más reconocidos se han enfocado en la vivienda, sin foco particular en las habitaciones, observando cuestiones funcionales y estilísticas, patrón ya mencionado para el ámbito internacional. El dormitorio parece tener poca importancia, puesto que la sala o living se llevan el protagonismo. Esta reflexión se sustenta también en diversas revisiones efectuadas de la revista *Nuestra Arquitectura*, como referente de los imaginarios instituidos.

Dentro de la disciplina, se pueden destacar los trabajos de David Dal Castello (2015) sobre el dormitorio y el espacio funerario, Rafael E.J. Iglesia (2011) sobre el ámbito doméstico y los objetos y Francisco Liernur (1999) sobre la construcción del dispositivo doméstico moderno en las casas del período 1870-1930. Esta última investigación está incluida en el libro *Historia de la vida privada en la Argentina* dirigido por Devoto y Madero, en la cual se incluye un apartado específico para el dormitorio. Liernur a partir del material obtenido de manuales y revistas determina una periodización de tres momentos. Identifica una primera etapa de 1870 a 1910 caracterizada por un dormitorio colectivo que alberga múltiples funciones, donde predomina la idea de higiene y confort. Luego, define un segundo momento hacia 1920 donde aparece la individualización del dormitorio y la separación entre niños y adultos. Y finalmente, establece una tercera etapa en la cual sitúa a los personajes solitarios que residen en un único espacio, como consecuencia de la metropolización de la ciudad y la especulación inmobiliaria. El enfoque propuesto aunque incorpora algunas dimensiones del dormitorio, tiende a construir generalidades, con un sesgo de cuestiones instituidas de la arquitectura sobre cómo abordar el habitar. Continúa predominando, por un lado, lo funcional “como en todos los órdenes de la existencia, la modernización provocará la especialización de los usos y funciones del habitar doméstico” (Liernur, 1999, p. 96) y, por otro lado, lo tipológico-estilístico “Entre la compleja casa de los ricos y ese organismo simple de los suburbios más pobres, se desarrollan las nuevas formas de habitar de los sectores medios: básicamente el *cottage* y el *chalé*” (Liernur, 1999, p. 98). En este contexto de investigaciones locales, se puede concluir preliminarmente, que los estudios no han prestado atención a la literatura como referente y que todavía no se ha plasmado claramente los modos de habitar del dormitorio, sus imaginarios y la relación con el habitante.

A partir de observar este universo de textos que han trabajado cuestiones vinculadas al tema de esta investigación es evidente que todavía hay mucho camino por recorrer. Existen grandes áreas vacantes donde la arquitectura ha intentado de modo tímido acercarse, y cuyas experiencias han dejado aprendizajes pero muchas deudas. Quizás la dificultad radica principalmente en no poder reconocer sus modos “instituidos” de comprenderse y explicarse como disciplina. Y más aún la poca comprensión del tipo de recortes que ha instituido. Porque si se considera el “dormitorio” como espacio fundamental del habitar, como puede ser que un texto como el de Giedion de más de ochocientas páginas sólo mencione tres veces este espacio. O revistas como *Nuestra Arquitectura*, en la cual en una revisión de más de cincuenta números se ha encontrado un único artículo exclusivo del dormitorio. Es así como surgen dos problemas claramente de la disciplina, el recorte u ocultamiento que se efectuó sobre ciertos sitios por parecer irrelevantes y como consecuencias las pocas herramientas que existen para estudiarlos. Poco puede decir un estudio funcional o estilístico del significado del espacio para un habitante. Como podrá leerse en el próximo apartado, todas las cuestiones simbólicas del dormitorio son invisibles en términos de la disciplina. La arquitectura habla de espacios abiertos, luminosos, que establecen relaciones entre el interior y exterior, quién osaría a pensar en los miedos que existen entorno al espacio o las imágenes o recuerdos que estos provocan. Para concluir, es a partir de todas estas inquietudes que se propone desde las novelas introducir una mirada “alternativa” para el estudio del espacio del dormitorio, recuperando otros imaginarios que hacen a la comprensión del hombre y su habitar.

5. LAS NOVELAS

5.1 Introducción

Este apartado expone un recorrido por cinco novelas escritas durante el período 1948-1971 a fin de observar que imaginarios son representados en la literatura. La selección de las mismas se basa no sólo en el recorte temporal, que se sitúan en Buenos Aires y que fueron escritas por argentinos, sino que la

clave radica en que en los relatos los dormitorios tienen un papel fundamental como escenario de la historia. En cuanto al análisis de las novelas, estos se han ajustado a las particularidades de cada una, a fin de poder hacer foco en los puntos más destacados que aportan al desarrollo de esta investigación. Por la gran cantidad de material sobre el que se está trabajando en cada una de estas novelas, en este marco nos centraremos en los discursos vinculados de forma directa a los dormitorios en tanto símbolos (las metáforas) y representaciones, ya sean estas: actividades, configuraciones físicas o materiales y artefactos.

5.2 Las novelas

5.2.1 La casa

El relato transcurre casi en su totalidad en una casona de Buenos Aires, la cual están por demoler y quién se encarga de narrar la historia. Sobre la arquitectura de los cuartos, se puede leer en primera instancia que todos cuentan con balcón, algunos hacia el frente y otros al contrafrente. A diferencia con lo que sucede en la planta baja, sobre el primer nivel y los cuartos se hace poca mención a las características desde lo arquitectónico, para estos lugares se destaca el significado de los objetos que elige cada habitante. De las áreas de servicio y su configuración espacial, son muy pobres las descripciones, predominan los hechos que allí suceden pero no en caracterizar o describir el habitar.

A lo largo del relato se pueden diferenciar tres momentos de los habitantes de la casa, que se corresponden con distintos modos de apropiación del espacio. Es así, como por ejemplo, se recurre a la metáfora de reino, en la cual el uso del término palacio para referir a la casa, cobra una dimensión simbólica mucho más interesante.

Yo era la capital de un pueblo secreto, invisible, numeroso, formado por gente que no vería jamás, distribuida en la grandeza de mi territorio, y la Reina de Clara me recorría, soberana que salía a pasear por su ciudad hermosa... (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 144).

Mi vasto reino se resquebrajaba económicamente en sus provincias extremas, y cedía moralmente, minado por la división, en el centro mismo de su capital, alrededor del trono vacío. Entonces se vio lo que había significado Clara como lazo de unión; se vio el poder que de ella emanaba, por la sola virtud de su presencia de símbolo dinástico; (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 162).

También la metáfora del reinado se cruza con la noción de territorio o fronteras, donde aparece una separación entre un mundo “adentro” y otro “afuera”.

...pero nunca imaginamos que Gustavo iba a tener la audacia de traer a su casa a una mujer como Aimée, aunque para ello hubiera aprovechado la ausencia de su familia. Él podía tener lo que quisiera extramuros. Los señores que venían a comer, sus amigos, tenían invariablemente algo extramuros [...] Pero jamás hubieran osado mezclar los mundos y cruzar con un contrabando ilícito las fronteras del hogar que, a pesar de las corrientes de aire francesas que lo atravesaban, seguía siendo, por lo menos oficialmente, un “templo”, un templo español decorado con elementos franceses (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 111).

El control de las áreas públicas recae sobre pocos miembros, son estos los que mantienen la conexión con el exterior, organizan eventos y reciben invitados en la casa. Varios personajes parecen no tener vida por fuera de los límites de la casa, lo que marca una clara distancia entre lo privado y lo público, y refuerza el rol de la casa como el espacio de la intimidad.

En el aspecto de cómo se dan las funciones en la casa, en las tres etapas, se marca una clara atomización de los espacios, se podría decir que cada habitación es independiente de las otras. Los hijos o el nieto en su niñez habitan desde sus dormitorios, tienen una niñera o asistente, carecen de vida familiar o espacios de intercambio social con otros habitantes. Como se mencionó anteriormente, no todos los integrantes de la familia tenían acceso a las áreas públicas.

María Luisa leía en su dormitorio; Clara conversaba en el suyo con Rosa y con Zulema; Gustavo se vestía para salir; Paco leía también, como quien tritura sin paladear; Benjamín dormitaba. El mundo de los mucamos funcionaba como un reloj: [...] jugando a las cartas en el sótano, muchos holgazaneando en sus piezas: casi todos invisibles para el gran proscenio ritual de las salas y del hall (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 129).

Esta independencia espacial, se traduce en los dormitorios en una idea muy marcada de aislamiento. Por ejemplo, en el caso de Clara al envejecer termina recluida en su cuarto, o también en el personaje de su hijo Paco. Debido a sus extraños comportamientos, cuando crece la familia decide mantenerlo encerrado en su cuarto con llave.

Paco no incomodaba. Su vida, como he dicho, transcurría dentro de su dormitorio, entre sus libros infecundos y la colección de pisapapeles que por aquel entonces comenzó. La tarea de su mucamo se reducía, pues, a arreglar el cuarto por la mañana, sin mover mucho las cosas, porque en aquel desorden, existía un orden que sólo Paco dominaba (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 118).

El habitar de la servidumbre en la primera etapa también es de aislamiento, se manejan en las áreas de servicio, las relaciones se dan con sus pares. En la segunda etapa, se afianza el vínculo entre Zulema, Rosa y Clara, instancia en que Zulema realiza estratégicamente movimientos para asegurarse “la conquista” de la casa. En este sentido ellas empiezan a frecuentar a Clara en su cuarto, lo que las habilita a moverse por espacios de la casa no aptos para el servicio.

En la última etapa, vuelve el aislamiento de la servidumbre pero ya no en el subsuelo sino en la terraza. La siguiente frase describe el habitar de Zulema, tras la muerte y retirada de la familia.

Eligió, pues, para su residencia y la de Rosa, las habitaciones del servicio ubicadas en la azotea, donde Leandro se instaló también. Si bien no lo dijo y dio la impresión de que la distribución era transitoria, la verdad es que se sentía más cómoda ahí. En cambio Nicanor vivía en el subsuelo, en la antigua pieza de las hermanas. En el resto de mi interior, en los dos largos pisos colmados de salones, no había nadie (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 229).

Pasaba el día en un cuarto de depósito que había en la azotea y que, semiescondido por la balastrada que coronaba el frente, abría a la calle una diminuta ventana redonda. Zulema llevó su cama allí y allí vivió, en medio de baúles, cerca de una máquina de coser inservible y de un maniquí de fecundas caderas, tatuado por la polilla, lo más lejos de mí que le fue posible pero sin abandonarme (Mujica Lainez, [1954] 2010, p.289).

Como veremos en algunas otras novelas aparecen tres cuestiones muy marcadas que caracterizan los imaginarios del espacio del dormitorio: la relación habitante-espacio, el encierro y la muerte. Uno de los dormitorios donde se expresa de forma evidente la relación habitante y espacio es el de Clara. En las descripciones se refleja mediante la proliferación de objetos y decoraciones el estado de ánimo de Clara. Además se marca como estos se convierten en algo simbólico para ella y otros visitantes que hacen una relectura de lo que hay allí. Tal como sucede en otras descripciones está en el lector poder imaginar este espacio, quizás lo que proliferan son imágenes fragmentarias marcadas por objetos.

Era el “cuarto japonés”, el cuarto de los paneles bordados con siluetas de geishas que corrían bajo la lluvia con sus sombrillas de colores; el de los biombos en que los dragones encrespaban sus lomos de nácar irritante; el de los farolitos, los árboles enanos, las teteras de esmalte diseminadas sobre las mesas rojas; las máscaras, los Budas, las pagodas de madera dorada, los libros con tapas de cuero repujando que repetían el motivo de la cigüeña y del mono; los abanicos clavados en las paredes como enormes mariposas muertas: un cuarto inspirado por la moda de los hermanos Goncourt y que miraba a florida por un balcón encerrado en una caja de cristales blancos y azules, que aislaban del interior las cortinas de seda verde cubiertas de cerezos en flor; un cuarto lujosamente inquietante que la gente subía a ver cuándo me inauguraron, y ante el cual se extasiaban las señoras alzando con dos dedos las tacitas de porcelana, los pequeños bronce, los marfiles [...]

Y después fue peor, porque Clara, al engordar y presidir el laberinto desde el diván descomunal que le servía de lecho, destacó más todavía el ahogo de la habitación famosa. Por si no bastara, la crisis de desesperación, de miedo y de remordimiento por la cual atravesó la señora a raíz de la muerte de Tristán y de su persecución de Paco, se tradujo, supersticiosamente, el añadido a ese cuarto exótico –pero sin que éste perdiera ni uno de los juguetes más o menos nipones que lo abarrotaban – de un sinfín de imágenes católicas, tallas, figuritas de yeso, estampas, [...] todo ello sembrado en las paredes entre las caretas espeluznantes, las muñecas de lacio flequillo y los seudosables de samuráis (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 39)

También el relato permite entender como la crisis que atraviesa Clara va transformando poco a poco su espacio y el modo que ella lo habita.

Con respecto a la noción de encierro, el dormitorio es el único espacio de la casa donde opera este imaginario. Son varias las referencias a este tema, a modo ejemplo, tomaremos el caso de Paco, para el cual este encierro ya no era sólo simbólico sino que se traduce en una “prisión”. También en Paco se proyecta el aislamiento por locura.

Dos días después colocaron en la puerta del dormitorio de Paco, en la parte exterior, un cerrojo que desde entonces estuvo ahí y que impedía que el hijo mayor de Clara pudiera salir de su cuarto (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 121).

Aislado en su dormitorio, Paco sintió repentinamente la tentación de salir de él. Eso fue sin duda: una tentación [...] El valet no había corrido el cerrojo exterior [...] y además la impasibilidad desdeñosa de Paco, inclinado mañana y tarde sobre su libro, o escrutando el cielo raso, sus franjas y rosetones, como si fuera una carta astronómica, o estudiando los pisapapeles, había debilitado entre la certidumbre inexperta la noción de que se trataba de un loco, porque para ella un loco era un ser iracundo que aúlla y muerde, así que muchas veces, ahora que ni Clara, ni María Luisa ni siquiera Francis y sus amigos estaban aquí para observarlo, olvidaban pasar el pestillo que aprisionaba a Paco en su habitación (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 169).

La última cuestión referente al dormitorio tiene que ver con la imagen de la muerte. La muerte que está presente desde el inicio del relato, aparece en el dormitorio desde la ausencia. El relato aborda la problemática de qué sucede con los dormitorios a medida que mueren sus dueños y el aspecto más fuerte y simbólico de aunque quisieran conservarlos intactos los espacios no son los mismos.

Entró en el cuarto de su madre, donde nada había cambiado tampoco, donde un leve olor de humedad flotaba entre las chucherías, y era tan evidente, aun para una persona que no razonaba, que en ese aposento no podía vivir nadie a pesar de que esta atiborrado de objetos y de que los frascos de perfume seguían en el tocador y el abanico de sándalo abría su ala debajo del retrato de Tristán, que Paco retrocedió de nuevo, enredándose en el vuelo de su lujosa robe de chambre, mientras los mandarines de factura alemana sumaba sus chillidos al asombro general (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 172).

Podía entrar en los dormitorios cerrados de los muertos, habitados por cucarachas, por arañas, por taladros y por polillas; ahí podía entrar cuanto quisiera; pero aquí, aquí donde la vida era tan rica y tan intensa, donde la charla vibraba sin descanso, cortesana, mordaz, hacía dos siglos, aquí no podía entrar (Mujica Lainez, [1954] 2010, p. 175).

Estas tres temáticas vinculadas al dormitorio, aparecen en varias de las novelas como veremos más adelante, motivo por el cual debemos preguntarnos si dentro de los imaginarios alternativos no hay ciertas constantes que se repiten en las imágenes del dormitorio.

5.2.2 *Rosaura a las diez*

La historia transcurre principalmente en la pensión “La Madrileña”. La pieza de Camilo Canegato personaje principal del relato, se ubica en esta pensión, lo que implica que el habitar de esta vivienda conlleva características particulares, puesto que excluyendo los ámbitos privados de las piezas el resto es compartido. La primera descripción de la pieza de Camilo Canegato sin él aún haberla habitado, marca la cuestión de la limpieza como un valor, los objetos que podrían ser considerados indispensables para habitarla y una decoración mínima de cuadros. La Sra. Milagros al describir la escena cuando Camilo se dirige a conocer su pieza dice:

Salimos del comedor y seguimos por la segunda galería hasta llegar al cuarto que yo le tenía ya destinado, un cuarto un poquito oscuro y algo húmedo pero tan tranquilo, que me pareció de perlas para un artista. Hay allí un par de camitas de bronce, un ropero y una mesita de luz, todo reluciente, todo hecho un espejo. Y en las paredes, retratos de Carlos Gardel y de Rodolfo Valentino. (Denevi, [1955] 1993, p. 12).

Una vez instalado Camilo en la pensión, la Sra. Milagros explica sobre las modificaciones incorporadas en su cuarto:

Arregló él mismo su cuarto muy cucamente, puso cuadros en las paredes (sin quitar los que yo había colgado, porque no iba a permitirle que desalojase nada menos que a Carlos Gardel y a Rodolfo Valentino, para que pusiera sus estantiguas), colocó libros en una repisa y hasta compró una estufa eléctrica, esa que usted habrá visto en el comedor de mi honrada casa (Denevi, [1955] 1993, p. 16).

A pesar de que muchas escenas ocurren en el dormitorio de Camilo, las descripciones espaciales son muy escasas, esto puede ser consecuencia que la novela se construye mediante diversos relatos de personajes que buscan justificar lo sucedido entre Camilo y Rosaura, donde el foco se sitúa en los acontecimientos y no en los espacios. Los objetos mencionados son simples: cama, ropero, mesita de luz y repisa, y para los cuales no se hace ninguna aclaración de forma, material o color. Aunque, si se distingue la imagen de la pieza, como sitio de la privacidad y donde los secretos se atesoran. La Sra. Milagros narra:

[...] Tal como lo convinimos, una vez que los huéspedes se fueron a dormir, apenas la casa quedó sumida en silencio y oscuridad, yo y mis hijas, como cuatro contrabandistas, nos metimos en la habitación de Camilo (Denevi, [1955] 1993, p. 16).

Al igual que en otras de las novelas aparece la idea del “encierro” en vinculación al dormitorio, como espacio de aislamiento e intimidad. La Sra. Milagros en varias ocasiones y para distintos dormitorios utiliza la idea de encierro, el primer caso refiere a Camilo, luego a Eufrasia (una pensionada) y el último a su propia habitación:

Me encaminé al cuarto de Camilo. Le dejaría allí el sobre. No quería entregárselo en su propia mano. Cuando estuve a solas, procuré..., digo, que lo puse sobre la mesita de luz, bien visible, como un reproche por tanto misterio y tanta letrita femenina y tanto perfume a violetas. Al mediodía, cuando él llegó a almorzar, se estuvo un buen rato encerrado en su habitación. Está leyendo la carta, pensé (Denevi, [1955] 1993, p. 22).

Hasta que, fatal, fatal, el cartero llegaba con el sobre rosa y perfumado para el señor Camilo Canegato. Entonces la pobre se venía al suelo. Repentinamente ojerosa, me traía en silencio la carta y luego se encerraba en su habitación hasta el mediodía (Denevi, [1955] 1993, p.25).

Un día, la señorita Eufrasia salió a cobrar su jubilación, y como la mucama andaba un poco remolona, decidí hacer yo misma la limpieza del cuarto de Camilo. En un cajón del ropero, bajo dos camisetas, los sobres rosas refulgían. Los tomé apresuradamente, llamé a mis hijas y las cuatro nos encerramos en mi dormitorio (Denevi, [1955] 1993, p. 26).

El estilo literario implica que predomine el diálogo y el relato de hechos, lo que permite inferir que las vinculaciones entre el habitante y su pieza no son tanto desde la arquitectura y los objetos, sino desde las actividades que allí ocurren. Desde esta perspectiva, quizás también cobre relevancia el hecho de que los personajes no sean realmente dueños de su habitación.

5.2.3 *Sobre héroes y tumbas*

Por la extensión y diversidad de escenas que se presenta esta novela, sólo se presentarán, a continuación, tres ideas que caracterizan los imaginarios del dormitorio: el alma, el encierro y la muerte (Bril, 2017a).

En la novela se reconoce la metáfora del alma en relación a tres dimensiones: la casa, el dormitorio, el interior y los objetos. Es en este marco, donde la descripción del dormitorio cobra otra dimensión como bien señaló Bachelard (1957). En torno a la casa como unidad se plantea, por un lado, que la casa no tiene vida si los seres que la habitan se retiran, y por otro, que es el hombre el que individualiza dicha casa.

[...] ese misterioso momento en que el alma se retira del cuerpo y en que éste queda tan muerto como queda una casa cuando se retiran para siempre los seres que la habitan y, sobre todo, que sufrieron y se amaron en ella. Pues no son las paredes, ni el techo, ni el piso lo que individualiza la casa sino esos seres que la viven con sus conversaciones, sus risas, con sus amores y odios (Sabato, [1961] 2013, p. 15).

En particular, en cuanto al dormitorio, propone Sabato una identificación espacio-habitante.

Martín recorrió con su mirada la pieza como si recorriera parte del alma desconocida de Alejandra (Sabato, [1961] 2013, p. 43).

Los ojos de Martín se detuvieron finalmente en el Mirador, allá arriba, le parecía solitario y misterioso como la misma Alejandra (Sabato, [1961] 2013, p. 98).

Sobre el interior, dice al referirse al alma que dada la precariedad de la misma aquella debe manifestarse mediante los objetos materiales.

[...] seres que impregnan la casa de algo inmaterial pero profundo, de algo tan poco material como es la sonrisa en un rostro, aunque sea mediante objetos físicos como alfombras, libros o colores. Pues los cuadros que vemos sobre las paredes, los colores con que han sido pintadas las puertas y ventanas, el diseño de las alfombras, las flores que encontramos en los cuartos, los discos y libros, aunque objetos materiales [...], son, sin embargo, manifestaciones del alma; ya que el alma no puede manifestarse a nuestros ojos materiales sino por medio de la materia, y eso es una precariedad del alma pero también una curiosa sutileza (Sabato, [1961] 2013, p. 15).

En este universo imaginado parece posible leer el interior de un dormitorio y el alma del habitante. Se han seleccionado algunos extractos del “dormitorio” de Alejandra con el objeto de poder establecer posibles vinculaciones entre los imaginarios del espacio y el personaje que lo habita.

El techo no tenía cielo raso y se veían los grandes tirantes de madera. Había una cama turca recubierta con un poncho y un conjunto de muebles que parecían sacados de un remate: de diferentes épocas y estilos, pero todos rotos y a punto de derrumbarse (Sabato, [1961] 2013, p. 44).

Sobre una pared había un espejo, casi opaco, del tiempo veneciano, con una pintura en la parte superior: había también restos de una cómoda y un bargueño. Había también una litografía mantenida con cuatro chinches en sus puntas (Sabato, [1961] 2013, p. 44).

Hablar de los muebles como “rotos y a punto de derrumbarse” puede cruzarse con la noción de inestabilidad del alma de Alejandra.

Martín, por su parte, reexaminando recuerdos (una expresión, una mueca, una risa sarcástica) concluía que Alejandra no había sido feliz ni siquiera en aquellas pocas semanas. Porque, ¿cómo explicar, si no, el horrible derrumbe que luego se produjo? [...] Martín tenía la convicción de que su espíritu (Alejandra) estaba en otro lado, y en que su cuerpo quedaba tan abandonado como esos cuerpos de los salvajes cuando el alma les ha sido arrancada por el hechizo y vaga por regiones desconocidas (Sabato, [1961] 2013, pp. 133-134).

[...] Alejandra nunca salió completamente del caos en que vivía antes de conocerlo, aunque llegará a tener momentos de calma; pero aquellas fuerzas tenebrosas que trabajaban en su interior no la habían abandonado nunca, hasta que estallaron de nuevo y con toda su furia hacia el final (Sabato, [1961] 2013, p. 134).

Por otro lado, el símbolo de “un espejo, casi opaco” se cruza con la dificultad de conocer el alma de Alejandra. El personaje de Martín al referirse a Alejandra reflexiona:

[...] nunca la conoceré del todo (Sabato, [1961] 2013, p. 74).

Y le había contado cosas que estaba seguro jamás había contado a nadie, y presentía que le contaría muchas más, todavía más terribles y hermosas que las que ya había confesado. Pero también intuía que habría otras cosas, que nunca, pero nunca le sería dado conocer. Y esas sombras misteriosas e inquietantes, ¿No serían las más verdades de su alma, las únicas de verdadera importancia? (Sabato, [1961] 2013, pp. 74-75).

Pues, [...] “persona” quería decir máscara y cada uno tenía muchas máscaras, la del padre, la del profesor, la del amante. Pero ¿cuál era la verdadera? ¿Y había realmente una que fuese la verdadera? Por momentos pensaba que aquella Alejandra que estaba viendo allí, riendo de los chistes de Quique, no podía ser la misma que él conocía y, sobre todo, no podía ser la más profunda, la maravillosa y terrible Alejandra que él amaba. Pero [...] se inclinaba a pensar [...] que todas eran verdaderas y que también aquel rostro-boutique era auténtico y de alguna manera expresaba un género de realidad del alma de Alejandra; realidad que, ¡y quién sabe cuántas otras más!, le era ajena, no le pertenecía ni jamás le pertenecería (Sabato, [1961] 2013, pp. 175-176).

La noción del tiempo en el equipamiento de distintas épocas y la litografía en la pared sobre la historia de la familia pueden relacionarse con la ambigüedad entre la madurez y juventud de Alejandra.

[...] porque ella había nacido madura, o había madurado en su infancia, al menos en cierto sentido; ya que en otros sentidos daba la impresión de que nunca maduraría: como una chica que juega todavía con muñecas fuera al propio tiempo capaz de espantosas sabidurías de viejo; como si horribles acontecimientos la hubiesen precipitado a la madurez y luego hacia la muerte sin tiempo de abandonar del todo atributos de la niñez y la adolescencia (Sabato, [1961] 2013, p. 23).

“Tal vez a nuestra muerte el alma emigre”, se repetía Martín mientras caminaba. ¿De dónde venía el alma de Alejandra? Parecía sin edad, parecía venir desde el fondo del tiempo “Su turbia condición de feto, su fama de prostituta o pitonisa, sus remotas soledades” (Sabato, [1961] 2013, p. 166).

Una mirada sobre el dormitorio de Alejandra y las descripciones de su alma ponen a la luz ciertas cuestiones del imaginario en torno a este espacio. Parecería no ser posible concebir el espacio sin el ser que lo habita, ya que es este quién lo individualiza y caracteriza, “el alma no puede manifestarse a nuestros ojos materiales sino por medio de la materia” (Sabato, [1961] 2013, p. 15). En otras palabras, esta vinculación entre el “dormitorio” y el alma de su habitante no se ha detectado para otros espacios de la vivienda. Adicionalmente, se debe repensar el empleo de nombre propio o adjetivo posesivo para referir la pertenencia de este sitio, el “dormitorio de...”, “su dormitorio”, “mi dormitorio”, que marcan una clara diferencia en el campo de lo simbólico.

Son varias las referencias al encierro y el dormitorio a lo largo del texto, por ello se han seleccionado casos interesantes para profundizar. Repetidas veces se alude al encierro vinculado con la problemática de la locura, un ejemplo claro se da cuando Alejandra narra la historia de su dormitorio y sitúa a Escolástica como personaje que antes vivió ahí:

—¿No te das cuenta? Esta es una familia de locos. ¿Vos sabés quién vivió en ese altillo, durante ochenta años? La niña Escolástica. Vos sabés que antes se estilaba tener algún loco encerrado en alguna pieza del fondo. El Bebe es más bien un loco manso, una especie de opa, y de todos modos nadie puede hacer mal con el clarinete. Escolástica también era una loca mansa (Sabato, [1961] 2013, p. 45).

Otro de los personajes, Bruno, también al hablar de Escolástica, dice:

Moví el picaporte con cuidado, tratando de no hacer el menor ruido, ya que, por supuesto, todo aquello resultaría menos horrible si la loca no se despertaba. La puerta se abrió con un chirrido que me pareció tremendo. La oscuridad del cuarto era completa. Por un instante vacilé entre iluminar con mi linterna la cama donde reposaba la vieja, para ver si dormía, y el temor de despertarla justamente con la luz. Pero, ¿cómo podía entrar en aquella pieza desconocida, con una loca encerrada allí, sin verificar, al menos, si la vieja estaba dormida o incorporada, observándome? Con una mezcla de repulsión y de pavor, levanté mi linterna y recorrí circularmente el cuarto, a la búsqueda de la cama (Sabato, [1961] 2013, p. 442).

En esta misma casa de Barracas también vivía el tío Bebe, apodado “el loco del clarinete”:

Recordó que Alejandra le había dicho que era un loco tranquilo, que se limitaba a tocar el clarinete: en fin, a repetir una especie de garabato, sempiternamente. Pero ¿andaría suelto por la casa? ¿O estaría encerrado en una de esas habitaciones, como había estado encerrada Escolástica, como era habitual en esas antiguas casas? (Sabato, [1961] 2013, p. 95).

Al encierro también se lo alude mediante la idea de poder cerrar con llave los accesos al dormitorio:

Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra (Sabato, [1961] 2013, p. p.7).

Una metáfora que se emplea asociada al encierro es la de “prisión”, el caso se da en una “pieza” en la cual ingresa Fernando:

No sé cuántas horas permanecí en aquella prisión, a oscuras, en medio de la incertidumbre. Para colmo empezó a parecerme que me faltaba aire, como por otra parte era natural, ya que aquella pieza maldita no tenía más ventilación que la que le podían proporcionar las rendijas: podía verificarse que alguna debilísima corriente de aire entraba, al menos en la puerta que daba a la primera habitación (Sabato, [1961] 2013, p. 349).

Por otro lado, aunque en el texto siguiente no se hace alusión a la metáfora “celda”, si hay referencia al manicomio y al encierro: “De pronto deseaba que me encerraran en un manicomio para descansar” (Sabato, [1961] 2013, p. 275). En cuanto a las percepciones asociadas al encierro en la novela se identifica el sentimiento de “agobio”:

Esa noche no pude dormir. El calor es insoportable, pesado. La luna, casi llena, está rodeada de un halo amarillento como de pus. El aire está cargado de electricidad y no se mueve ni una hoja: todo anuncia la tormenta. Alejandra da vueltas y vueltas en la cama, desnuda y sofocada, tensa por el calor, la electricidad y el odio. [...] Alejandra tiene dificultad en respirar y siente que el cuarto la agobia. Entonces, en un impulso irresistible, se echa descolgándose por la ventana (Sabato, [1961] 2013, p. 67).

[...] ¿Bastaría para renovar el oxígeno de la pieza? No lo parecía, puesto que la sensación que yo tenía era de creciente ahogo. Aunque bien podía deberse, pensé, a causas psicológicas (Sabato, [1961] 2013, p. 349).

Es el dormitorio donde el encierro está presente con más fuerza. No se ha identificado, igual que en relación con “el alma”, ningún otro ámbito de la vivienda que pueda vincularse con el encierro y todos los temores de soledad, agobio, silencio, etc.

La muerte en el dormitorio se manifiesta en varias circunstancias y para varios personajes. Se relata la muerte del padre en el dormitorio de la infancia, el suicidio, el temor a lo desconocido, como así también al de morir. En varios ejemplos, cuando se habla de la muerte se lo hace también del encierro. Al describir los acontecimientos sucedidos en el dormitorio de Alejandra se marca no sólo la relación muerte-dormitorio, sino también lo simbólico de un personaje de elegir ese espacio, entre otros de la casa, para asesinar a su padre y luego suicidarse.

Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra. Luego [...] mató a su padre de cuatro balazos con una pistola calibre 32. Finalmente, echó nafta y prendió fuego (Sabato, [1961] 2013, p. 9).

Alejandra explica la relación entre su padre y su dormitorio:

—Mi madre murió cuando yo tenía cinco años. Y cuando tuve once lo encontré a mi padre aquí con una mujer. Pero ahora pienso que vivía con ella mucho antes de que me mi madre muriese. [...] En la misma cama donde duermo yo ahora (Sabato, [1961] 2013, p. 50).

Vinculado al mismo sitio se relata la muerte del padre de otro personaje, el padre de Escolástica, antes mencionada.

Lo degollaron y pasaron frente a casa, golpearon en la ventana y cuando abrieron tiraron la cabeza a la sala. [...] ¿Sabes lo que hizo Escolástica? La madre se desmayó, pero ella se apoderó de la cabeza de su padre y corrió hasta aquí. Aquí se encerró con la cabeza del padre desde aquel año hasta su muerte, en 1932 (Sabato, [1961] 2013, p. 46).

Fernando, en el "Informe sobre ciegos" dice:

... en algún momento llegué a pensar que mi castigo podría consistir en la muerte por hambre en aquel cuarto desconocido; pero en seguida comprendí que ese castigo sería llamativamente benévolo al lado del castigo impuesto a aquellos dos infelices. ¿Morirse de hambre en la oscuridad? ¡Vamos! Casi me reí de mi esperanza (Sabato, [1961] 2013, p. 356).

Te estoy viendo, sé que estoy aquí, a tu lado, pero también sé que estoy en otra parte, muy lejos, en un cuarto oscuro y cerrado. Me buscan para sacarme los ojos y matarme (Sabato, [1961] 2013, p. 444).

Pero ¿y si la idea de la secta era la de enterrarme vivo en aquella pieza encerrada? (Sabato, [1961] 2013, p. 350).

Esta dimensión de la muerte en los imaginarios del dormitorio, al igual que con "el encierro", permite demostrar la manera como se proyectan los miedos de los personajes. En este marco, son claros los paralelismos entre la oscuridad del cuarto y la que rodea a la muerte. Al igual que para el encierro y el alma, no se identifican referencias a la muerte en otros espacios de la casa.

5.2.4 *Ceremonia secreta*

La historia se sitúa principalmente en la casona de Suipacha 78. En esta existe un dormitorio protagónico, perteneciente a la madre fallecida de Cecilia, llamado el "lujoso dormitorio" adjetivo que adquiere por todos sus objetos. Son mediante las descripciones del espacio y los objetos que se busca reconstruir la historia de Cecilia. Este sitio, ya tempranamente en el relato se distingue del resto de la casa "[Leonides] Lo único que sacó en limpio fue que aquella casa, amueblada y alhajada con suntuosidad, yacía (salvo el dormitorio de la planta alta) en el más completo abandono" (Denevi, [1968] 2015, p.36-37). Leonides por ser de una fisonomía similar a la madre, se hace pasar por ella y se apropia del dormitorio, mientras Cecilia se encuentra sumergida en un sueño profundo.

Los elementos arquitectónicos mencionados para este sitio son: puerta, puerta-ventana, paredes, techo, piso, balcón y como adjetivo espacial "amplia" habitación. Aunque se hacen descripciones espaciales estas son fragmentarias, por lo cual, no es posible imaginar con claridad la organización espacial, ni las características de estos elementos de un modo racional. Las actividades que allí suceden principalmente son: dormir, comer y leer. Los objetos mencionados son números y diversos, lo que resalta que la acumulación de los mismos, ya sean muebles, decoraciones, etc., construye un significado que se corresponde con los imaginarios de la nueva habitante Leonides.

En los primeros instantes no vio sino la formidable cama matrimonial, cubierta con una colcha de raso blanco, el vasto ropero de tres cuerpos y espejo de luna; un abigarramiento de mesitas y poltronas, y allá, al fondo, la gran puerta ventana velada por un store de macramé. (Denevi, [1968] 2015, p. 18).

[...] las fotografías que decoraban las paredes del dormitorio. (Denevi, [1968] 2015, p. 19)

Y penetrada de un súbito bienestar, la señorita Leonides se envainó en un exacto sillón de terciopelo índigo [...] Se puso de pie, se asomó fugazmente al balcón, volvió adentro, hojeó varios libros apilados sobre una especie de pupitre [...] abrió el ropero (mil vestidos de mujer), abrió una puertecita oculta tras un biombo (la puertecita daba a un cuarto de baño inmenso como una piscina romana) [...] admiró una chimenea de piedra (con sus morillos cargados de leña, lista para ser encendida), un reloj de péndulo [...], innumerables estatuillas de marfil, de jade, de raras

sustancias tornasoladas, y estaba acariciando el cobertor de raso cuando la joven reapareció. (Denevi, [1968] 2015, p. 21).

Otros objetos que también son nombrados en el relato son: mesita, silla, piano, lámpara y cómoda. La cama, elemento principal, aparece como representación del imaginario de Leonides. En este dormitorio se proyectan metáforas como la del “paraíso” y el “reinado”, conceptos que ya hemos visto en *La casa de Mujica Lainez*.

A ratos la señorita Leonides se volvía a mirar a hurtadillas la gran cama matrimonial. Esa cama la hechizaba, la imantaba. Qué delicioso debía de ser acostarse allí, no para dormir, sino para estarse horas y horas descansando, leyendo o tomando té (Denevi, [1968] 2015, pp. 25-26).

Un minuto después flotaba en el seno de aquel vasto lecho como en un agua limpia, braceaba entre sábanas de hilo bordado, hacía reposar la cabeza en una almohada de plumas, tibios cobertores la abrigaban como un fino edredón de arena. [...] La señorita Leonides cerró los ojos [...] por fin estaba a cubierto de la soledad, de la pobreza, de las mujeres que se abrazan en los paseos públicos, de las hordas de muchachones y de Natividad González. Que nadie viniera a arrancarla de aquel paraíso. Que le permitiesen permanecer en él cuanto menos un día, siquiera unas horas. Y como reivindicándolo para sí, acariciaba con pies y manos el inmenso lecho de una emperatriz (Denevi, [1968] 2015, p. 26).

De estas descripciones, resulta interesante ver que a pesar que Leonides no es dueña de esta habitación puede construir sus propias imágenes del “paraíso” y el “refugio”. “Durante dos días nadie vino a expulsarla del paraíso. La señorita Leonides estaba encantada, verdaderamente encantada.” (Denevi, [1968] 2015, p.29) Mientras que temía en algún momento que saliera a la luz que ella era una impostora y, por lo tanto, “ella tendría que migrar del edén”. (Denevi, [1968] 2015, p. 29). A lo largo del relato, estas metáforas cobran cada vez más relevancia y protagonismo.

Por las dudas, trataba con extrema cortesía a la guardiana del paraíso, no le hacía preguntas, no averiguaba nada. Por las dudas se peinó con la raya al medio. No volvió a abandonar el dormitorio. Era su propiedad, su fortaleza, su refugio. [...] No abandonaba, casi, el lecho, sino para reemplazarlo por la bañera (Denevi, [1968] 2015, p. 29).

A diferencia de las ideas planteadas por Bachelard (1957) de las imágenes del nido y la concha, en esta novela aparece la metáfora del capullo como imagen de la cama.

Rompió violentamente el capullo de sábanas donde todos sus gusanos maduraban, y no una mariposa, sino un águila levanto vuelo [...] Pasó otra vez delante de Cecilia, se refugió nuevamente en su capullo, se sintió avergonzada y localmente feliz (Denevi, [1968] 2015, pp. 42-43).

Otra metáfora, también identificada en la novela de “Sobre héroes y tumbas”, es la de la prisión, donde se establece un lazo muy fuerte con la noción de encierro. Es de este modo como en una de las escenas se describen los pensamientos de Leonides sobre su situación en la casa “[...] y ella encerrada aquí, con esa impostora. Encerrada bajo llave. Prisionera” (Denevi, [1968] 2015, p.38). Idea que figura también para el dormitorio y el baño “La señorita Leonides estaba encerrada en el dormitorio [...] Tuvo apenas el tiempo necesario para encerrarse bajo llave en el cuarto de baño” (Denevi, [1968] 2015, p.44). La imagen de la puerta cerrada con llave, refuerza esta idea de encierro “La puerta de su dormitorio estaba cerrada con llave, aunque con la llave puesta en la cerradura y del lado de afuera” (Denevi, [1968] 2015, p. 57).

Para concluir, en esta novela el imaginario del dormitorio parece estar vinculado a dos dimensiones del habitante, la primera en relación a los imaginarios sobre los objetos, mientras que la segunda se sustenta en la idea del encierro y la prisión.

5.2.5 *La guerra del cerdo*

La novela tiene como uno de sus escenarios principales un inquilinato, uno de los dormitorios más desarrollado es la pieza de Isidoro Vidal, personaje protagónico. Este espacio por estar dentro de un habitar compartido incluye actividades vinculadas a la alimentación, higiene y sociabilización, lo que lo diferencia parcialmente de las habitaciones en casas unifamiliares. En cuanto a los objetos mencionados

aparece el ropero, la cama y la mesa de luz como elementos claves en la definición del espacio y, particularmente, se expone cómo los objetos son percibidos por su habitante.

Llegó a su casa, que viene a quedar frente al taller del tapicero de autos, en la calle Paunero. El cuarto le pareció inhospitalario. Últimamente sentía una invencible propensión a la tristeza, que modificaba el aspecto de las cosas más habituales. De noche veía los objetos de su cuarto como testigos impasibles y hostiles (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 15).

Era un día tan destemplado que la manta y el poncho sobre la cama resultaban insuficientes. Recurrió al sobretodo. Reflexionó que pasaba por una época de neurastenias inopinadas, ya que la visión de su cama semicubierta por el sobretodo marrón, con manchas y peladuras, lo deprimía (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 28).

Si se toman las descripciones del dormitorio, la cuestión que predomina es la del encierro. A continuación se presentan algunas menciones que dan cuenta de la relación dormitorio y encierro.

Isidoro Vidal, conocido en el barrio como don Isidro, desde el último lunes prácticamente no salía de la pieza ni se dejaba ver. Sin duda más de un inquilino y sobre todo las chicas del taller de costura de la sala del frente, de vez en cuando lo sorprendían fuera de su refugio. Las distancias, dentro del populoso caserón, eran considerables y, para llegar al baño, había que atravesar dos patios. Confinado a su cuarto, y al contiguo de su hijo Isidorito, quedó por entonces desvinculado del mundo (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 7).

Como un animal que anhela su cueva, tenía ganas de volver a casa, pero con asombro descubrió que estaba inquieto y optó por cansar un poco los nervios antes de encerrarse en la pieza a pasar la noche (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 65).

Después del episodio del botellero, probablemente la conducta más recomendable sería el encierro en el cuarto. ¿No leyó en alguna revista que por no quedarse en el cuarto los hombres tropiezan con las desgracias? Como también es verdad que la vida no espera a los rezagados, tomó la resolución de salir, de ir como cualquier tarde, a la plaza Las Heras, a reunirse con los amigos, en un banco, al sol (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 77).

Como ya se ha observado en otros casos aparece el dormitorio como el espacio del refugio o de protección. Es el sitio donde el habitante se siente protegido de un mundo hostil o desconocido. Otra dimensión que refuerza “el encierro” es la mención al límite de la puerta o la llave.

Ya cerrada su puerta, se encontraba a salvo (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 24).

Vidal lo miró desde abajo, se encogió de hombros, caminó a la pieza. Cuando hubo cerrado la puerta se prometió a sí mismo que si alguna vez llegaba a ser un gigante, molería a palos a Bogliolo (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 85).

Cuando cerraba con llave la puerta oyó unas risas del lado del zaguán (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 85).

-En este cuarto no se puede estar tranquilo. Isidorito en la otra pieza... Nunca falta alguien que asome...

-Cerrás las puertas con llave y chau -replicó Madelón (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 122).

Es evidente como las imágenes del miedo se proyectan en el espacio del dormitorio, y como la muerte está presente. Por ejemplo, se puede observar esta situación en la escena en que Isidoro entra al velatorio de Néstor.

Después de tantos años de amistad, por primera vez entraba en el cuarto de Néstor. Vagamente miró retratos de personas desconocidas y pensó: “La intimidad que dejamos de lado no impidió que fuéramos amigos” [...] Cerró los ojos. No quería que el último recuerdo del amigo fuera la cara

de muerto. Se disponía a saludar a doña Regina, pero la encontró anonadada y tan vieja, que retiró la mano. Volvió al comedor (Bioy Casares, [1968] 2005, p. 94).

6. PALABRAS DE CIERRE

La investigación que enmarca este trabajo tiene todavía un camino por recorrer, pero a pesar de esto se considera que en esta instancia pueden efectuarse algunas reflexiones que aportan al estudio de los imaginarios. Retomando la hipótesis y preguntas propuestas inicialmente se puede decir que los dormitorios imaginados presentaron de forma clara problemáticas ausentes dentro del campo de la arquitectura, figuran temáticas que parecen no haber tenido lugar ni sentido. El tema más presente es el del encierro, con sus derivados en la muerte, la locura y la prisión. Parecería que el dormitorio caracterizado en estas novelas, es el lugar de la oscuridad de los personajes, la caja donde se atesoran los secretos y recuerdos y no un espacio de felicidad. Los diversos análisis de los dormitorios, exponen por qué este sitio debe ser recuperado en su individualidad, puesto que lo que allí se presenta no se verifica para otras partes de la casa. En esta instancia de conclusiones, debe reconocerse que tanto las novelas seleccionadas como los discursos de la arquitectura del período presentan un ocultamiento evidente de temas vinculados a la intimidad del habitante en el espacio del dormitorio.

Por último, sobre la contraposición imaginarios instituidos e imaginarios alternativos se corrobora que las problemáticas presentadas en las novelas resultan inconmensurables en términos disciplinares, ya sea por la dificultad de entenderlos como “irreales” o porque no se vinculan con las cuestiones estéticas y funcionales sobre las que la arquitectura ha fundamentado sus discursos en torno a la casa. En este marco, se refuerza que el lenguaje es la clave para seguir profundizando en los imaginarios alternativos, y que su estudio implica asumir las fronteras de los imaginarios instituidos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2015). *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Diseño.
- AAVV (2017). *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires: Diseño.
- Abós, Á. ([2000] 2011). *Al pie de la Letra*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Argan, G.C. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Aristóteles (334 AC [2004]). *La poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Bachelard, G. ([1957] 1983). *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. ([1966] 2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bioy Casares, A. ([1969] 2005). *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Bril, V. (2016). “Imaginarios alternativos del dormitorio en la novela “La Casa”, en SI + configuraciones, acciones y relatos: XXX Jornadas de Investigación y XII Encuentro Regional FADU-UBA. Buenos Aires: FADU, Secretaría de investigaciones (pp. 2912-2913). Versión digital disponible en <http://www.fadu.uba.ar/post/1035-220-ao-2016-actas-de-jornadas-anuales-si-configuraciones-acciones-y-relatos> (Consultado el 23/03/2018)
- (2017a). “Sobre héroes y tumbas. Imaginarios del dormitorio, el alma, el encierro y la muerte”, en Bril V. y Sabugo M. (eds.) *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires: Diseño.
- (2017b). “Imaginarios del dormitorio. Espacio, objetos y metáforas”. XXXI Jornadas de Investigación y XIII Encuentro Regional. Si+. Desnaturalizar y reconstruir. FADU-UBA.
- Castoriadis, C. ([1975] 2010). *La institución imaginaria de la sociedad. Volumen 2: El imaginario social y la institución*. Buenos Aires: Tusquets.
- Dal Castello, D. (2014). “Dejar la casa. Espacios de los velorios en Buenos Aires 1868-1903”, en Anales del IAA, No. 44. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” (pp.161-174).
- De Certeau, M. ([1980] 1996). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*.
- Denevi, M. ([1955] 1993). *Rosaura a las diez*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- ([1968] 2007). *Ceremonia Secreta*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Firszt, N. D. (1960). “Problemática del espacio arquitectónico”, en *Nuestra Arquitectura* N°366 (pp. 15-18).
- Grau, C. (1989). *Borges y la Arquitectura*. Madrid, España: Cátedra.

- Giedeon, S. ([1941] 2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Iglesia, R. E. J. (2007a). "Agonía en Villa Crespo", en Iglesias, R. E. J. y Sabugo, M. *Buenos Aires: la ciudad y sus sitios*. Buenos Aires: Nobuko (pp.173-175).
- (2007b). "Alfonsina y los arquitectos", en Iglesias R. E. J. y Sabugo, M. *Buenos Aires: la ciudad y sus sitios*. Buenos Aires: Nobuko (pp.177-179).
- (2010). *Habitar, Diseñar*. Buenos Aires: Nobuko.
- (2011). La vida doméstica y los objetos. Seminario de Critica IAA n°165. Consultado <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0165.pdf>
- Lesta, F. (1955). "La integración de los valores espaciales en arquitectura", en *Nuestra Arquitectura* N°317 (pp. 378-379).
- Liernur, F. (1999). "Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno", en Devoto, F. ; Madero, M. (Dir). *Historia de la vida privada en la Argentina*. (pp. 99-133). Buenos Aires: Taurus.
- (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liscano Fernández, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Mujica Lainez, M. ([1954] 2010). *La Casa*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Norberg-Schulz, C. ([1971] 1975). *Existencia, Espacio y Arquitectura. Nuevos caminos de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume.
- Sabugo, M. (2001). De "albergue" a "vivienda": Voces de la casa para un diccionario del habitar. *Área* N°9, FADU-UBA.
- (2013) *Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Café de las Ciudades.
- (2015a). "Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* n°45 (pp.29-38).
- (2015b). "Donde el barro se subleva: imaginarios ambientales en las letras del tango", en Sabugo, M. (Dir) *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Diseño. (pp. 107-142)
- Sartre, J. P. ([1936] 2006). *La imaginación*. Barcelona: Edhasa.
- ([1940] 1982). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada.
- Pascal, D. ([1987] 1989). *Etnología de la alcoba*. Barcelona: Gedisa.
- Perec, G. ([1974] 2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Pérgolis, J. C. (2005). *Ciudad express. Arquitectura, literatura, ciudad*. Buenos Aires: Nobuko.
- Perrot, M. ([2009], 2011). *Historia de las alcobas*. D.F, México: Fondo de la Cultura Económica, Ediciones Siruela.
- Zevi, B. ([1948] 1953). *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

Valeria Bril

Arquitecta, graduada con Diploma de Honor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Se encuentra finalizando la “Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo” en FADU, UBA, con beca del Programa de Jóvenes Investigadores de la Secretaría de Investigaciones, proyecto “*El alma entre cuatro paredes. Imaginarios literarios de Bs. As. 1919-1972*”. Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Historia de la Arquitectura en la Cátedra Sabugo (FADU, UBA). Investigadora del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Actualmente participa del proyecto de investigación UBACYT 2018-2020 “*Imaginarios de la arquitectura y la ciudad: metáforas, instituciones y fronteras*” dirigido por Mario Sabugo.