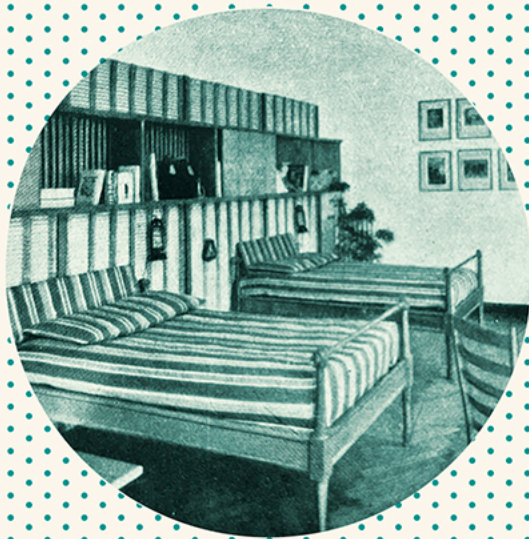


Valeria Brill

Imaginarios del dormitorio

Arquitectura y literatura en Buenos Aires (1950-1970)



Serie **Tesis** del IAA



Valeria Bril

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Magíster en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (MAHCADU-FADU-UBA). Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Historia de la Arquitectura en el Taller Caride (ex Sabugo) e Investigadora Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (IAA-FADU-UBA). Sus investigaciones se enfocan en los imaginarios instituidos y alternativos de la vivienda y el dormitorio. Integra y dirige proyectos de investigación sobre estas temáticas. Editora de los libros *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos* (2017) y *Teoría fronteriza: representaciones instituidas y alternativas del hábitat* (2021), y de la revista *Anales del IAA* n.º 53 “Una casa no es una casa” (2023).

Imaginarios del dormitorio

Arquitectura y literatura en Buenos Aires
(1950-1970)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Rector

Dr. Ricardo Jorge Gelpi

Vicerrector

Cr. Emiliano Yacobitti

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Decano

D.G. Carlos Venancio

Vicedecano

Arq. Walter Gómez Diz

Secretaria de Investigación

Dra. Arq. Rita Laura Molinos

Subsecretario de Investigación

Dr. Arq. David Dal Castello

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS “MARIO J. BUSCHIAZZO”

Director

Dr. Arq. Mario Sabugo

Directora Alterna

Dra. Arq. Alicia Novick



UBA, FADU.

Universidad Facultad de Arquitectura
de Buenos Aires Diseño y Urbanismo

TESIS DEL IAA

Institución editora

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

E-mail: tesisdeliaa@gmail.com

Dirección postal

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Universidad de Buenos Aires).
Intendente Güiraldes 2160. Ciudad Universitaria, Pabellón III, Piso 4°
C1428EGA - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Tel.: (+54 11) 5285 9299

Dirección web

www.iaa.fadu.uba.ar

Tesis del IAA digital

www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=9688

Director de la serie Tesis del IAA

Dr. Arq. Mario Sabugo

Editores

Dr. Arq. Matías Ruiz Díaz

Mg. Guillermina Zanzottera

Comité científico

Dra. Arq. Bibiana Cicutti (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Dra. Verónica Devalle (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Dra. Ana Esteban Maluenda (Universidad Politécnica de Madrid, España)

Dra. Arq. Rita Laura Molinos (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Arq. Fernando Gandolfi (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Mg. Arq. Julieta Perrotti Poggio (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Dra. Marina Garone Gravier (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Arq. Jorge Francisco Liernur (Universidad Torcuato Di Tella, Argentina)

Dr. Arq. Mario Sabugo (IAA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Dra. Arq. Ruth Verde Zein (Universidad Presbiteriana Mackenzie, San Pablo, Brasil)

Corrección de textos

Aixa Rava

Coordinador de Medios

Arq. Eduardo Rodríguez Leirado

Diseño gráfico

D.G. Laura Corti

Diagramación

D.G. Vanina Farias

Bril, Valeria

Imaginarios del dormitorio: arquitectura y literatura en Buenos Aires: 1950-1970 / Valeria Bril; dirigido por Mario Sebastián Sabugo; editado por Guillermina Zanzottera; Matías Ruiz Díaz. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. FADU. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", 2023.

260 p.; 20 x 14 cm. - (Tesis del IAA / Mario Sabugo)

ISBN 978-950-29-1971-3

1. Historia de la Arquitectura. I. Sabugo, Mario Sebastián, dir. II. Zanzottera, Guillermina, ed. III. Ruiz Díaz, Matías, ed. IV. Título.

CDD 720.9

ISBN 978-950-29-1971-3

Archivo Digital: descarga y online. ISBN 978-950-29-1972-0

Texto recibido: 26 de septiembre de 2021 / Texto aceptado: 19 de febrero de 2022

Imagen de portada: Fotografía de dormitorio. Fuente: Lafora (1950, s/n).

Impreso en Argentina en el 2023

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Todos los derechos quedan reservados.

Tesis del IAA es una publicación científica arbitrada.

La colección se compone de textos originados en tesis de maestría y doctorado defendidas y aprobadas por los investigadores del IAA. Los manuscritos se someten a un proceso de revisión interna a cargo del Comité Editorial y a una evaluación externa por medio de un sistema de arbitraje a doble ciego, que garantizan el cumplimiento de los estándares científicos. Los libros que integran la serie *Tesis del IAA* se editan en papel y, simultáneamente, en formato digital mediante la plataforma *Open Monograph Press* (OMP), de acceso abierto, libre y gratuito, bajo un licenciado *Creative Commons Attribution License* (CC BY-NC-ND 4.0).

Las opiniones vertidas en los libros de la serie *Tesis del IAA* son responsabilidad de los autores, que también son responsables de contar con los derechos y/o autorizaciones correspondientes respecto de todo el material entregado para su publicación y difusión, ya sea texto, fotografías, dibujos, gráficos, croquis y/o diseños.

Los autores ceden sus derechos al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", en tanto la serie *Tesis del IAA* no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamaciones de derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado en *Tesis del IAA* podrá ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Valeria Brill

Imaginarios del dormitorio

Arquitectura y literatura en Buenos Aires
(1950-1970)

Serie **Tesis** del IAA

2023

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	
EL DORMITORIO	13
CAPÍTULO 1	
EL PUNTO DE PARTIDA	21
1.1 Un nuevo abordaje	21
1.2 Imagen, imágenes e imaginarios	23
1.3 Real, realidad y realismo	30
1.4 Espacio, habitar y objetos	36
CAPÍTULO 2	
ACERCA DEL DORMITORIO	41
2.1 Las voces del “dormitorio”	41
2.2 Historias del dormitorio	46
2.3 El dormitorio en la casa	56
2.4 El dormitorio poético	67
2.5 El dormitorio de Buenos Aires	75

CAPÍTULO 3	
ARQUITECTURA, LITERATURA Y NOVELA	81
3.1 Arquitectura y literatura	81
3.2 Literatura y novela	91
3.3 La literatura en Buenos Aires 1950-1970	95
3.4 La crítica literaria	99
CAPÍTULO 4	
LOS IMAGINARIOS INSTITUIDOS DEL DORMITORIO	123
4.1 Los arquitectos y sus discursos	123
4.2 Arquitectura y espacio	125
4.3 Imágenes del dormitorio en los libros y revistas	131
4.4 Los dormitorios y la ausencia de imágenes específicas	169
CAPÍTULO 5	
LOS IMAGINARIOS ALTERNATIVOS DEL DORMITORIO	173
5.1 Los relatos, las casas y los dormitorios	173
5.2 Imágenes del dormitorio	188
5.3 Los dormitorios y un universo alternativo de imágenes	240
CONCLUSIONES	
DORMITORIOS E IMAGINARIOS, ENTRE LO INSTITUIDO Y LO ALTERNATIVO	243
BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS	249

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no hubiera sido posible sin el acompañamiento y sugerencia de Mario Sabugo a que me postule a la Beca de Jóvenes Investigadores, la cual resultó ser el disparador y motor para investigar el dormitorio en la literatura. Agradezco a Mario por su apoyo a lo largo de todos estos años; por las oportunidades que me ofreció que contribuyeron a mi crecimiento como investigadora; y por haber aceptado ser director de esta tesis y tutor de beca.

Agradezco a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, a la Secretaría de Investigaciones de FADU y quienes la integran por otorgarme la beca que me incentivó a efectuar la maestría y este trabajo.

Ha sido un honor poder contar con Rita Molinos, María Ledesma y Matías Ruiz Díaz como jurados de esta tesis. Sus aportes contribuyeron a seguir reflexionando sobre la problemática y a pensar nuevos horizontes.

En este largo recorrido que inició en el 2016 he conocido y compartido espacios con muchos colegas que tuvieron la generosidad de compartir sus conocimientos y herramientas de investigación. Le agradezco a Rita Molinos por su primera devolución sobre mi texto de *Sobre héroes y tumbas* que me permitió repensar la metodología de análisis de la literatura, y a Horacio Caride Bartrons y Miguel Guérin por sus valiosas contribuciones.

Gracias a la Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo de FADU, a Rafael E. Iglesia, a Damián Sanmiguel, a todos los docentes y compañeros que enriquecieron mi formación y me ayudaron a dar forma a esta tesis.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a los “Fronterizos” con quienes venimos desde hace años indagando sobre el complejo universo de los imaginarios instituidos y alternativos en el marco de diferentes UBACYT dirigidos por Sabugo.

Les agradezco a mis compañeros de la Cátedra Sabugo y actual Taller Caride con quienes desde hace años trabajamos por una mejor enseñanza de la historia de la arquitectura. También mi agradecimiento a Laura J. Vazquez y Johanna Zimmerman por aceptar acompañarme en el desafío de dirigir el proyecto PIA “Las partes de la vivienda. Imaginarios disciplinarios en la revista *Nuestra Arquitectura* 1929-1945”, en el cual investigamos sobre los discursos de la vivienda.

Gracias al IAA, a todos los que trabajan allí y a sus investigadores por sus aportes. Un especial agradecimiento para Guillermina Zanzottera, Matías Ruiz Díaz y David Dal Castello por sus sugerencias y hacer realidad este libro que condensa todos estos años de trabajo.

Finalmente, gracias a toda mi familia, a mi mamá y mi papá por estar siempre. Gracias a Juan por alentarme y acompañarme en todo lo que disfruto hacer, y a mis hijos Camila y Gonzalo que me alegraron la vida y de quienes aprendo todos los días.

PRÓLOGO *

Seguramente navegará el lector con interés y provecho por este mar de metáforas relevado y cartografiado por Valeria Bril, pero también sufrirá un cierto desasosiego, especialmente si se trata de un lector formado, o al menos informado, en estos asuntos referentes a la noción de la casa mediante las disciplinas que le conciernen, que van y vienen de la arquitectura a la antropología. O de la sociología al urbanismo, pues ya se ha dicho, y no dejaba de reiterarlo Chueca Goitia, que cierta idea de ciudad está implicada en cierta idea de la casa, aunque tal vez no se le haya ocurrido esa semejanza bajo supuestos más bien inestables como los aquí aludidos.

Ese desasosiego presentado acecha detrás de las imágenes de la casa ya que, cuando se relaja la vigilancia epistemológica, las visiones divergentes se acercan y confunden, sean las que provienen de los manuales y de las teorías, sean las que emergen del sueño, del delirio y hasta del acto fallido. En esas emergencias suelen acudir las instituciones en auxilio del sentido común para despejar unas de otras, aduciendo de las primeras su realidad y de las otras su carácter ficticio.

* Este libro se corresponde a una adaptación de la tesis de maestría que la autora defendió en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (MAHCADU, FADU, UBA), el 1 de julio de 2021, bajo la dirección del Dr. Arq. Mario Sabugo. Aquella investigación contó con el apoyo de una beca otorgada por la Secretaría de Investigaciones de FADU, en el marco del Programa de Jóvenes Investigadores. También se desarrolló en el marco de los proyectos: UBACyT 20020130100190BA "Imaginarios del habitar instituidos, imaginarios del habitar alternativos", UBACyT 20020170100424BA "Imaginarios de la arquitectura y la ciudad: metáforas, instituciones y fronteras", dirigidos ambos por Mario Sabugo, y los Proyectos SI PIA HyC-41 y HyC-77 "Las partes de la vivienda. Imaginarios disciplinarios en la revista *Nuestra Arquitectura* 1929-1945" dirigidos por la autora.

PRÓLOGO

Todo esto que vale desde luego para la casa se agudiza al abordar uno de sus componentes más inquietantes, sino el más inquietante, a saber, el dormitorio. Se trata de una paradoja, pues en una primera intuición se lo considera por excelencia el lugar de la quietud y el reposo. Sin embargo, esa serenidad sucumbe al apagado de las luces, especie de rito de paso al mundo de las tinieblas y del sueño, donde acechan los fantasmas y otros entes imposibles en la vigilia.

Así como bien se puede sospechar que una casa no es (es algo más que) una casa, también un dormitorio no es (es algo más que) un dormitorio. Y al dejar de ser una cosa, deberá necesariamente ser otra, que es precisamente lo que vendrá a establecer alguna metáfora. Por todo lo cual es necesario otorgar al dormitorio la categoría de símbolo, en el sentido de que una y otra vez da que pensar, y en ese dar que pensar transporta significados de una esfera de la realidad a otra, de una disciplina a otra, de un género narrativo a otro.

Este encuadre puede sin dudas extenderse a otras partes de la casa, sea una cocina, un sótano, un patio, un tejado. No obstante, no todas, probablemente ninguna, de esas partes adquiere la intensidad de significados que se advierten en el caso del dormitorio, tal vez porque en ninguna otra parte se da tan agudamente la condición de privacidad y el tránsito del día a la noche.

Valeria Bril tuvo la lucidez de elegir un encuadre que le proveyó un conjunto rico y variado de representaciones, dada la muy fructífera producción de la novelística local en las dos décadas estudiadas. A continuación, pudo abordar con seguridad y consistencia un material tan complejo mediante la simple elaboración y rigurosa aplicación de un método apropiado, estableciendo los principales antecedentes específicos y luego procediendo a la contrastación del imaginario alternativo de la ficción narrativa con el imaginario instituido y disciplinario de proyectistas y constructores; contribuyendo, en fin, a que cada uno de esos dos imaginarios ahora puedan ser mejor observados bajo la luz del otro.

Mario Sabugo**

** Arquitecto y Doctor en Arquitectura por la Universidad de Buenos Aires. Director del IAA.

INTRODUCCIÓN

EL DORMITORIO

Este libro se centra en el estudio de los imaginarios del sitio de la vivienda denominado con los términos “dormitorio”, “alcoba”, “habitación”, “cuarto”, “pieza”, entre otros sinónimos. Escoger los dormitorios para su estudio implica primero reconocer que no son simplemente un sitio para dormir, y segundo, que estos plantean escenarios privilegiados para observar las representaciones, puesto que en ellos se detectan cuestiones y significados que no se vislumbran para otras partes de la casa.

La elección de este espacio surgió de una intuición, una lectura detallada de algunos relatos permitía inferir que algo diferente sucedía allí. En el dormitorio se representaba un universo de imágenes que no se detectaba en otras partes de la casa, y asimismo, el habitante estaba presente de una forma diferente y atractiva. A medida que se avanzaba en la búsqueda de nuevas fuentes se validaba que en ese lugar las metáforas e imágenes se multiplicaban, y a pesar de que las variables eran muchas, existían algunas coincidencias en cuanto a proyectar en el dormitorio imágenes sobre “la intimidad”, “el encierro”, “el alma” y “la muerte”, entre otras. Aunque el material parecía inabarcable e inconexo, empezó a cobrar sentido cuando se lo cruzó con las ideas sobre la imagen, la imaginación y lo imaginario expresadas por autores internacionales y locales tales como Gastón Bachelard, Jean Paul Sartre y Mario Sabugo. Estos primeros hallazgos no sólo resultaban interesantes por su potencialidad, sino que estaban totalmente ausentes en los discursos de la arquitectura.

Desde este horizonte, se propone como hipótesis principal que los dormitorios en viviendas de Buenos Aires, representados en novelas argentinas del período 1950 y 1970, exponen diversos imaginarios que ponen en cuestión los imaginarios instituidos dentro del campo de la

arquitectura, puesto que permiten recuperar y visibilizar imágenes “alternativas” para este sitio. Se busca aportar a la arquitectura otras interpretaciones que crucen problemáticas vinculadas al habitante, a las configuraciones espaciales, a los objetos y lo simbólico. Este enfoque se sustenta en detectar que existe una distancia entre los imaginarios de la arquitectura y de la literatura que, aunque resultan inconmensurables, entre sí tienen en común el lenguaje, es el término “dormitorio” y sus sinónimos los que permitirán bucear en ambos universos simbólicos.

Las personas desde su existencia han tenido la necesidad de contar con un lecho para dormir,¹ pero a pesar de este relevante motivo, esto no se ha traducido en ocupar un lugar significativo en la historia general o en la historia de la arquitectura. Contrariamente a lo que sí sucede en la literatura donde ha sido escenario de infinitos relatos reconocidos, como ser: *Viaje alrededor de mi cuarto* de Xavier Mestre, *La metamorfosis* de Frank Kafka, *En busca del tiempo perdido* y *(5) La prisionera* de Marcel Proust, para mencionar algunos ejemplos. En arquitectura específicamente se puede destacar como primer acercamiento a los tipos de habitaciones, las definiciones y descripciones escritas por Denis Diderot y Jacques-François Blondel en la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert de 1753.² En esta fuente se pueden encontrar las palabras *chambre*³ y *alcova*.⁴ En cuanto a las historias del dormitorio, fue recién

1 Pascal ([1987] 1989); Perrot ([2009] 2011).

2 Perrot ([2009] 2011): 17.

3 Habitación, s. f. (Arquitectura). Esta palabra designa un lugar destinado a varios usos en arquitectura: porque se llama cámara de cerradura para significar el espacio del canal que se encuentra entre las dos puertas de una cerradura; sala de babor para designar la parte de la cuenca de un puerto marítimo más retraída y menos profunda, donde se mantienen las embarcaciones desarmadas para repararlas; cámara civil o penal, para hablar de un lugar donde se coloca un tribunal destinado a hacer justicia, como en el Palacio, en el *Chatelet*; sala del trono, aquella en la que el príncipe recibe con magnificencia a los embajadores de los tribunales extranjeros, y en la que se practica una plataforma cubierta con un dosel, como la de los apartamentos del rey en Versalles; las salas del estrado, aquellas que normalmente preceden a los salones de reunión, se llaman así, porque en uno de los lados se coloca un estrado muy alto bajo el cual un gran señor da su audiencia por ceremonias y por distinción. (Traducción de la autora).

4 Alcoba, s. m. (Arquitectura). Esta es la parte de una habitación donde generalmente se

para mitad de siglo XX que se escribe la primera historia que hasta ahora se ha encontrado: *Dormitorios. La historia del dormitorio* de Juan Lafora, publicada en Madrid en 1950 –de la colección Monografías arte y hogar–, año que coincide con el recorte seleccionado en este estudio.

En este escenario es interesante preguntarse si la escasa presencia del dormitorio en los imaginarios instituidos radica en la dificultad de abordar las problemáticas de la intimidad y la sexualidad. Parecería ser que la casa como unidad hubiera concentrado la mayoría de los debates, invisibilizando las partes y sus problemáticas. Quizás este ocultamiento que se materializó de forma más evidente para otros espacios⁵ y que se visibiliza al ver otros imaginarios, no fue tan obvio para el dormitorio, puesto que en el discurso geométrico, funcional, decorativo y práctico estaba presente.

El enfoque teórico de este trabajo parte del concepto “imaginarios”. La complejidad en su abordaje implicaba despojarse de las lógicas instituidas que han construido una historia y forma de entender el “dormitorio” desde la arquitectura. El término imaginarios, en los últimos años, ha sido empleado en diversos contextos, lo que se ha traducido en cierta distorsión y vaciamiento de su significado. En este sentido, se toma como disparador la definición de imaginarios expresada por Sabugo⁶ para luego trabajar con otros autores del siglo XX que permiten no sólo otorgarle densidad, sino también entender las distinciones conceptuales entre imagen, imaginario y realidad. No puede negarse que lo imaginario nos enfrenta al problema de la relación entre las imágenes y la realidad, en otros términos, confronta nuestra “realidad” frente a lo que reconocemos como “irreal”.

coloca la cama, y donde a veces hay asientos; está separada del resto por una plataforma, o por algunas columnas u otros ornamentos de la arquitectura. (Traducción de la autora). Esta palabra proviene del español Alcoba, que también proviene del árabe *elcauf*, que simplemente significa un armario, un lugar donde se duerme, o *elcobat*, que significa una tienda de campaña debajo de la cual se duerme, en Latin Zeta. Las alcobas están decoradas de muchas maneras. Ver nicho. Depende del Arquitecto marcar el lugar de la alcoba; corresponde al escultor o al carpintero ejecutarlo. (Traducción de la autora).

5 Caride Bartrons (2017); Dal Castello (2017).

6 Sabugo (2015 b).

Muchos autores afirman que para llegar a la comprensión de la literatura se debe conocer la biografía del autor, es sobre este punto que este trabajo considera la literatura como un texto, un discurso, a partir del cual se construyen las imágenes que se presentan para el dormitorio, entendiendo que estas trascienden el plano de lo real o vivido por el escritor. Bachelard al respecto enuncia que “la palabra habla”, que el poeta habla mediante la palabra y que no es necesario haber vivido el sufrimiento del poeta para entender, puesto que las imágenes están en el texto.⁷ Ernesto Sabato, en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*, sobre este tema reconoce que es la disconformidad del escritor la que genera la necesidad de crear otras realidades.⁸

Sobre esta problemática, Sartre en *¿Qué es la literatura?* confronta las ideas de que las palabras hablan, que el escritor habla o que es un “nombrador”. Sartre ve al poeta con una “actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos” para separar esa relación natural que se da entre signo y objeto.⁹ Asimismo dice “escribir es (...) revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector”, porque al fin de cuentas será el escritor quien obliga al lector a “crear lo que él revela”.¹⁰ También entiende que el

objeto literario, aunque se realice *a través* del lenguaje, no se halla jamás *en* el lenguaje (...) las cien mil palabras de un libro pueden ser leídas una a una sin que surja el sentido de la obra; el sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas.¹¹

Este papel que interpreta el lector no debe soslayarse o subestimarse, porque son muchas las críticas literarias que ponen el énfasis en el contexto del escritor y no consideran el propio como lectores. Enunciar

7 Bachelard ([1957] 2011): 22.

8 Sabato ([1963] 1964).

9 Sartre ([1948] 1969): 46.

10 Sartre ([1948] 1969): 81.

11 Sartre ([1948] 1969): 69.

que las fuentes serán abordadas como textos, como se explicó anteriormente, implica aclarar el tipo de análisis que se materializará a partir de estas. En este sentido, se retoman las interpretaciones planteadas por Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*. Para comprender qué dicen los textos más allá de las intenciones de los autores, debemos situar los relatos dentro de una “coherencia contextual” y de “los sistemas de significación a los que se remite”, así como reconocer “los sistemas de significación”, “deseos”, “pulsiones”, “arbitrios” que encontramos como destinatarios.¹² La propuesta es constituirnos en un “lector crítico” frente a un “lector ingenuo”, sería un error caer en la interpretación lineal de los textos, debemos “intentar explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas”.¹³ Esta mirada no niega la validez de usar la literatura como documento histórico, pero leerla de otra manera permite descubrir nuevas imágenes. Probablemente, como cualquier otro relato, este trabajo termine también dando cuenta de nuestra forma de entender la historia y los imaginarios.

Vale preguntarse por qué si desde la arquitectura se lee en una novela “el alma” vinculada a la casa, se piensa como “irreal”, y si se lee en una revista de arquitectura *El alma del hogar. La chimenea*¹⁴ se asume como “real”, observando en ambos casos el recurso de la metáfora. Es en este contraste de instituido y alternativo donde se pondrá el acento, se debe reflexionar sobre la arquitectura y visibilizar que ahí también hay imágenes y metáforas que no resultan reconocibles a nuestros ojos. Revisar las ideas de “real” e “irreal” significa poner en crisis la frase tan popularizada que la literatura es un reflejo de la realidad, expresión que ha sido justificación de muchos discursos. Como veremos, la ficción establece relaciones mucho más complejas con la “realidad” del escritor y el lector de las que se pueden poner bajo el término de reflejo.

12 Eco (1990): 29.

13 Eco (1990): 36.

14 S/D (1930 a): 421.

INTRODUCCIÓN

Este recorrido por el dormitorio se estructura en cinco capítulos, el primero –*El punto de partida*– explica el enfoque y los conceptos claves que permiten construir conceptualmente la diferencia entre imaginarios instituidos y alternativos. El segundo capítulo –*Acerca del dormitorio*– revisa el concepto, las historias y su inclusión en la casa desde diferentes disciplinas. El tercer capítulo –*Arquitectura, literatura y novelas*– se propone como una introducción al campo de la literatura, revisando sus cruces con la arquitectura, sus problemáticas y cómo fueron abordadas desde la crítica los autores y novelas seleccionadas. El cuarto capítulo –*Los imaginarios instituidos del dormitorio*– aborda los discursos e imágenes instituidas desde la arquitectura para la casa y el dormitorio. Finalmente, el último capítulo –*Los imaginarios alternativos del dormitorio*– se centra en el estudio de las imágenes del dormitorio desde las novelas.

El recorte temporal 1950-1970 surge de identificar no sólo la primera historia del dormitorio, sino de observar que en la literatura argentina se dieron ciertas particularidades que la hacen pertinente para el análisis de los imaginarios. Algunos autores detectan que en 1950¹⁵ se vislumbra un enfoque distinto sobre la realidad literaria influenciado por el contexto del peronismo en el país y el surgimiento de nuevos jóvenes escritores. Este momento está caracterizado por la aparición de nuevos críticos entre los que se destacan: Adolfo Prieto, David Viñas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno y Juan Portantiero. Estos autores encontraron espacio en las revistas *Centro* (1948-1960) y *Contorno* (1953-1958) para expresar un enfoque particular sobre la realidad literaria.

Adicionalmente, en este período se publican novelas de distintas generaciones de escritores que ubican el foco en la casa y el dormitorio. Tomando como referente la *Historia de la Literatura Argentina* editada bajo la colección *Capítulo*, se han seleccionado para este estudio tres líneas de escritores cuyas obras se publican dentro del recorte temporal. Los primeros dos casos, correspondientes a una corriente definida

15 Coincidentemente será en este año que Rafael A. Arieta dirige la obra colectiva titulada *Historia de la literatura Argentina* en seis tomos.

como posmodernista y vanguardista del Grupo de Florida, Norah Lange y Eduardo Mallea; luego, de una generación intermedia nacidos entre 1907 y 1920 se escogen a Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Lainez y Sabato, y por último, de los agrupados bajo el título “generación del 55” o “los comprometidos” o “los enojados” nacidos entre 1920 y 1930, a Marco Denevi y Beatriz Guido. Esta elección de autores busca ofrecer una visión más amplia y rica sobre la producción de imaginarios. En cuanto a las fuentes de la disciplina se revisan revistas y libros para arquitectos enfocados en la vivienda. Las constantes y características que se detectaron en las imágenes del dormitorio hasta los años setenta no se encuentran en novelas posteriores a este año, motivo por el cual sobre la base de las fuentes estudiadas y novelas relevadas se opta por trabajar estas dos décadas de manera completa y conjunta.

Desde estos recortes y encuadres proponemos cruzar el umbral de la puerta del dormitorio y adentrarnos en un universo distinto en el cual las imágenes cobren otro sentido, y así contribuir a la arquitectura a repensar el espacio de la literatura y deconstruir las imágenes de sus dormitorios. El desafío no es fácil, es un sendero lleno de escollos, no sólo por introducirnos en una disciplina distinta, sino por tener que justificar por qué los “imaginarios alternativos” presentados en las novelas son discursos tan válidos para aproximarnos al dormitorio como los “imaginarios instituidos” que se asumen como “verdaderos” por estar instituidos.¹⁶ Desde este enfoque, finalmente, proponemos un recorrido por los imaginarios de la casa y los dormitorios, sin “ilustraciones”, “imágenes”, “dibujos” o “fotografías” puesto que será el lenguaje en su riqueza el que nos habilitará a habitar, revivir, repensar e imaginar las “imágenes” de estos espacios.

16 Bril (2017); Bril y Sabugo (2017).

CAPÍTULO 1

EL PUNTO DE PARTIDA

1.1 Un nuevo abordaje

Aunque mucho se ha investigado y escrito sobre la vivienda desde el campo de la arquitectura, resulta llamativo lo insignificante y escaso del discurso cuando se lo mira desde las partes. Es ante este hecho, que explorar la literatura nos ha permitido revisar y repensar el dormitorio en la historia general y en la arquitectura, desde un enfoque específico como sus imágenes. Este camino que se plantea permitirá desandar no sólo qué tan poco la disciplina ha logrado salirse de sus discursos, sino qué tan limitadas son las herramientas con las que contamos los arquitectos para entender el papel de los habitantes y lo simbólico de este sitio en el cual los habitantes viven gran parte de las horas del día. Se han imaginado un sinfín de imágenes para hablar o describir la “casa” pero muy pocas para referir a sus ambientes.

Para trazar este recorrido creemos que es importante primero entender cómo diferentes disciplinas han tratado el tema de lo real y lo imaginado. Porque se reconoce que de su diferenciación estará planteada la riqueza de trabajar los imaginarios por separado, en otras palabras, no empapar los imaginarios de las novelas con lo que entendemos por real. Estudiar fuentes producidas por arquitectos y qué se ha dicho sobre el dormitorio permitirá entender y visibilizar el tipo de discurso. Luego se trabajará sobre las descripciones de las novelas que hacen referencia al espacio para dormir, para comprender su significado y analizar, a partir de estos, las imágenes y representaciones que permitan construir imaginarios alternativos del dormitorio. Será luego de estas instancias que nos atreveremos a confrontarlos, ya que

hacerlo antes creemos sería un error, puesto que todo lo que no está instituido probablemente no sea visible a nuestros ojos.

Para el estudio de los imaginarios instituidos de la arquitectura del período 1950 a 1970 se han seleccionado las siguientes fuentes primarias: los libros *Qué es la casa* de Eduardo Sacriste y *Cómo se proyecta una vivienda* de José Luis Moia, ambos publicados en 1968. Y en el caso de revistas de la disciplina se ha trabajado con *Canon* (diciembre de 1950 y febrero de 1953) y *Nuestra Arquitectura* (enero de 1950 a diciembre de 1969).

De estas fuentes disciplinares se hará un relevamiento detallado de todas aquellas nociones, conceptos, imágenes, metáforas, etc., que den cuenta del tipo de discurso que se construyó en torno a la casa y el dormitorio en el recorte estudiado.

La selección de las novelas parte de identificar en sus historias un predominio de escenas y descripciones sobre la casa y el dormitorio. Es así como se define un conjunto compuesto por nueve novelas que permiten desde diferentes estilos literarios un acercamiento específico al objeto de estudio. Estas son:

- Lange Norah, *Personas en la sala*, de 1950.
- Mallea Eduardo, *La sala de espera*, de 1953.
- Guido Beatriz, *La casa del ángel*, de 1954.
- Guido Beatriz, *El incendio y las vísperas*, de 1964.
- Mujica Lainez Manuel, *La casa*, de 1954.
- Denevi Marcos, *Rosaura a las diez*, de 1955.
- Denevi Marcos, *Ceremonia secreta*, de 1960.
- Sabato Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, de 1961.
- Bioy Casares Adolfo, *Diario de la guerra del cerdo*, de 1969.

En cuanto a la metodología de análisis de estas obras, se han definido algunos criterios para un acercamiento más concreto a las descripciones:

- Tipologías de vivienda: implica reconocer las distintas tipologías de viviendas en las cuales se sitúan los dormitorios.

- Escenas: significa identificar las distintas escenas de la novela, con el fin de poder no sólo ubicar el dormitorio en el relato, sino como camino para construir su importancia y aporte en la constitución de lo espacial.

- Descripciones espaciales del dormitorio: refiere a los relatos posibles de vincular a los espacios para dormir, esto incluye reconocer la parte constructiva o material.

- Metáforas e imágenes: significa recuperar las metáforas e imágenes vinculadas a los espacios para dormir, entre las que se destacan: alma, prisión, celda, refugio y reinado. Claves sobre las que se estructuran los análisis.

- Problemáticas: implica reconocer y profundizar aquellos problemas que se vinculan al dormitorio.

- Objetos y artefactos: identificar los objetos y artefactos relacionados con los espacios para dormir.

- Actividades: entender a partir de las actividades los modos en que se habita el espacio.

- Personajes: reconstruir las relaciones entre dormitorio y habitantes.

1.2 Imagen, imágenes e imaginarios

La dimensión de lo imaginario a lo largo de la historia ha propiciado debates en distintas disciplinas, razón por la cual revisaremos algunas ideas que permiten explicar y justificar el modo propuesto para aproximarse a la cuestión de los imaginarios del dormitorio. En primera medida, vale decir que el significado que se adopta para el término “imaginarios” está bien sintetizado por Sabugo quien explica que “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.”¹⁷ Afirmación que el autor construye a partir de estudios realizados sobre Ernst Cassirer y Cornelius Castoriadis. Para profundizar en la idea de los “imaginarios” no se puede cerrar el

¹⁷ Sabugo (2015 b): 107.

debate en este punto, puesto que su comprensión implica explorar también el significado de las palabras “imagen” e “imágenes”.

Desde la filosofía, Sartre en su texto *La imaginación* de 1936, efectúa un análisis crítico de las ideas propuestas desde la psicología y la filosofía en vinculación al problema de la imagen desde el 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 la existencia de las imágenes, ideas que explica de la siguiente forma:

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.¹⁸

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, cómo podría distinguirse la imagen del objeto si ambos son una cosa. Por lo antedicho, Sartre refuerza que “la imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto no una cosa. La imagen es conciencia de algo”.¹⁹ En otras palabras, el autor nos permite comprender que la imagen es la relación que existe entre el objeto y la conciencia. Esta idea aquí brevemente expuesta, refuerza la postura de que lo imaginario no es algo de menor valor, ni es sólo imagen del objeto, sino que plantea relaciones mucho más complejas entre la conciencia y el objeto.

En 1940 Sartre publica el libro *Lo imaginario* en el cual trabaja, entre otros temas, la aparición de la imagen en la conciencia y las relaciones entre imagen y objeto. El autor razona sobre la imagen y el

18 Sartre ([1936] 2006): 13.

19 Sartre ([1936] 2006): 219.

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”.²⁰ Así, la imagen condensa aquello que uno ya sabe, a lo que agrega “la imagen no enseña nada, nunca da la impresión de algo nuevo, nunca revela una cara del objeto. Lo entrega de una vez”.²¹ En estos términos parecería jugar un papel clave el saber previo de la conciencia que imagina.

Esto nos lleva a reconocer la dificultad de abordar las “imágenes” de la literatura, y asumir que el principal aporte de este trabajo es visibilizarlas; puesto que probablemente cada lector pueda crear distintas imágenes que definan una relación diferente entre su conciencia y el objeto. Sobre la aparición de la imagen y el objeto en la conciencia, Sartre en el capítulo *La vida imaginada* enuncia que “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”. En cuanto a la aparición de la cosa en la imaginación la diferencia de lo que sucede en la percepción donde ésta se presenta desde un ángulo particular, da cuenta así de cómo al imaginar vemos el objeto desde muchas caras al mismo tiempo. Esto lo ejemplifica con los dibujos de los niños donde el rostro está de perfil pero aparecen los dos ojos. Así enuncia que “En una palabra, los objetos imaginados están vistos desde varios sitios a la vez; o mejor aún (...) están ‘presentificados’ con un aspecto totalitario”.²²

Esta noción de totalidad es clave para el estudio del espacio en la literatura, se verá más adelante cómo las descripciones de los dormitorios de las novelas son parciales, pero a pesar de esto al leer un dormitorio podemos imaginarlo por completo. No pensamos la parcialidad, sino que reconstruimos una totalidad, la cual nunca podría ser entendida desde la percepción. Es la literatura mediante los recursos

20 Sartre ([1940] 1982): 19.

21 Sartre ([1940] 1982): 21-22.

22 Sartre ([1940] 1982): 163.

del lenguaje la que nos permite como lectores asociarlo con el objeto que da significado al signo.

Sobre el vínculo entre realidad y objeto en las imágenes, Sartre refuerza la dimensión de lo irreal:

(...) 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 y o mismo, me tengo que irrealizar.²³

Al pensar la imagen como conciencia también es necesario revisar las ideas de espacio y 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 interpreta que algunos objetos en la conciencia imaginaria no tienen temporalidad, mientras que otros sí, y que específicamente al pensar las imágenes del sueño “la duración del objeto imaginado es tan irreal como el objeto mismo”. Así refuerza que “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”.²⁴ Estas ideas nos sitúan en otra posición para indagar en muchos de los estudios que presentaremos desde la arquitectura, en los cuales la mirada sobre los imaginarios no puede desligarse del tiempo y espacio “real”.

Una dimensión importante al abordar los imaginarios es la distancia marcada por algunos autores entre los denominados imaginarios “instituidos” y “alternativos”. Estas nociones son las que conceptualmente han dado definición y han estructurado este trabajo, ubicando a la arquitectura dentro de los primeros y a la novela en los segundos.

23 Sartre ([1940] 1982): 164.

24 Sabugo (2015 a): 33.

Sobre esta distinción de 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.²⁵

Esta confrontación entre instituido y alternativo puede observarse, por ejemplo, en cómo la literatura ha pensado un habitar para los diversos espacios de la casa, incluido el dormitorio, y cómo la arquitectura los ha considerado de menor cuantía por no estar instituidos. Rafael E. J. Iglesia al respecto sugiere la siguiente comparación: "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".²⁶ La disciplina no ha logrado encontrar y reconocer en otros imaginarios el potencial para pensar y releer los espacios que crea.

Indagar en el universo de los imaginarios presenta, entre otros, el desafío de cómo comprenderlos o definirlos. Es frente a esta dificultad donde la metáfora cobra un papel protagónico. Emmánuel Lizcano Fernández, desde una visión 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. Para Lizcano Fernández:

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

25 Sabugo (2015 b): 108.

26 Iglesia (2007 b): 177.

trasluce un defecto o carencia, sino, al contrario, un exceso o riqueza.²⁷

Por esto afirma que “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”.²⁸

Cabe aquí preguntarse entonces, qué se entiende por metáfora. Aristóteles la definió así: “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”.²⁹ Paul Ricoeur, en *La metáfora viva*, retoma esta definición y reconoce que ha afectado la historia del pensamiento occidental, afirmación que efectúa tras hacer un recorrido por un itinerario que inicia con la retórica clásica, atraviesa la semiótica y la semántica para finalizar en la hermenéutica, en las cuales destaca que existe una correspondencia con las “entidades lingüísticas”: “la palabra, la frase y el discurso”.³⁰ Es pertinente al leer el capítulo *Metáfora y la semántica del discurso* cómo justifica que la definición de Aristóteles se puede entender como “nominal”, por lo que conceptualmente sirve para identificar las metáforas entre los tropos pero no para clasificarlas. El significado no está sólo en la palabra, aunque reconoce que ésta es el “foco”, la que toma “un sentido metafórico”, pero requiere del “marco” de la frase. Es claro como el autor alude a la construcción de una teoría en torno al “proceso metafórico” y no una abolición de las ideas de Aristóteles.³¹

Esto implica que en el estudio de las metáforas, debemos no sólo detenernos en las palabras, sino considerar las frases y finalmente el discurso, lo que se traduce en profundizar en cómo afecta la metáfora a la identidad semántica de la palabra. Se propone pensar en cuál

27 Lizcano Fernández (2006): 54.

28 Lizcano Fernández (2006): 54.

29 Aristóteles ([334 a. C.] 2004): 158.

30 Ricoeur ([1975] 1980): 11.

31 Ricoeur ([1975] 1980): 97-98.

es el sentido metafórico de los casos analizados, ya no sólo dentro de las novelas sino también en los discursos de la arquitectura. Porque a las metáforas “vivas”, quizás más visibles en la literatura, pueden confrontársele las “muertas” o, como las denomina Lizcano Fernández, “zombies”, que son las que él identifica como más “solidificadas del imaginario” afirmando que cuanto más muertas, más informan de ese mundo, pues ellas ponen lo que se da por sentado, lo que se da por descontado, aquello con lo que se cuenta y que, por tanto, no puede contarse: “los llamados hechos, las ideas, las cosas mismas” son las que sientan las bases del “discurso ideológico”.³² Los ejemplos que ofrece son válidos en el discurso arquitectónico, que como “metáforas muertas” e institucionalizadas no son reconocibles o cuestionables, reflexiona por ejemplo sobre el mito del progreso, “El camino hacia la modernidad”,³³ “entrar en la modernidad”.³⁴ Este enfoque permite pensar una dimensión más al analizar los imaginarios dentro de los que podríamos considerar “instituidos”.

En cuanto al estudio de las palabras, el significado y el significante, la relación código y mensaje, este trabajo se alinea a lo desarrollado por Umberto Eco en sus diferentes estudios, tratados y teorías sobre la semiótica, y en particular sobre sus aportes para la comprensión de la arquitectura y la semiótica.³⁵ En cuanto a la metáfora, Eco reconoce el desconocimiento sobre el mecanismo de invención y sugiere que quizás es mediante el procedimiento interpretativo que se pueda conjeturar sobre su generación; porque observa que “cuanto más original haya sido la invención metafórica, tanto más el recorrido de su generación habrá violado cualquier costumbre retórica anterior”.³⁶ En línea con Ricoeur, entiende que su interpretación no debe hacerse a partir de una lectura lineal, desde las palabras únicamente, por lo cual admite la poca utilidad de los diccionarios para tal fin. Y citando a Albert Henry

32 Lizcano Fernández (2006): 65.

33 Lizcano Fernández (2006): 66.

34 Lizcano Fernández (2006): 69.

35 Eco ([1972] 1986); (1984); ([1990] 1992).

36 Eco ([1990] 1992): 160.

enuncia que el “intérprete” ideal es el que la “oye por primera vez”. Eco también propone entender los significados de los términos como unidades definidas culturalmente, “como ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea”. Por ello, dice que “reconocer la presencia de estas unidades culturales (que más tarde serán los significados que el código hace corresponder con el sistema de los significantes), equivale a entender el lenguaje como fenómeno social”.³⁷

Esta perspectiva desde la semiótica, sirve para evaluar qué tanto la literatura como los discursos arquitectónicos definen culturalmente “dormitorio” y sus sinónimos a la manera de “unidades culturales”. Esto implica recalcar que todo estudio tiene sentido en el marco de la cultura de la que está dando cuenta. En otras palabras, se aborda el dormitorio de Buenos Aires desde Buenos Aires, en el recorte temporal pautado.

1.3 Real, realidad y realismo

Esta investigación pretende alejarse del enfoque tradicional de “la ficción como reflejo de la realidad” y sustentarse en la idea de que los imaginarios de la arquitectura parecen reales sólo por estar instituidos. De este modo, se busca revalorizar los imaginarios alternativos como otra cosa que desde la imaginación permiten un acercamiento válido al estudio del espacio. Emplear la metáfora del reflejo ha sido la muletilla para explicar aquello que por su complejidad no puede ponerse en palabras. Las novelas buscan construir un mundo “verosímil” (término que revisaremos más adelante), pero no es su función reflejar la realidad, puesto que de ser así irían contra su propia naturaleza de construir ficción. En este caso, el mirar desde otro punto de vista busca evitar que todo esté en el mismo plano, que la literatura pueda ser considerada como de segunda categoría, y eludir así también comparaciones infructíferas con el plano de lo real.

³⁷ Eco ([1972] 1986): 61.

Bachelard, en sus estudios fenomenológicos, refuerza la idea de la imaginación como una combinación entre lo real e irreal, por ello propone entender “la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana” y asumir “que la imaginación es la facultad de producir imágenes”. Así ratifica que:

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.³⁸

Será desde las nociones propuestas por este mismo autor que emplearemos el concepto de “imágenes” para trabajar las novelas.

Sobre lo real e irreal, Sabato en su ensayo *El escritor y sus fantasmas* también cuestiona el postulado del arte como “reflejo” de la sociedad, e incorpora a la complejidad y contradicción del debate la figura del artista. Para Sabato, desde una doctrina que busca ser “realista” pero termina siendo “fantástica”, “el arte es un reflejo de la sociedad en que aparece”.³⁹ Para él este vínculo es mucho más complejo y contradictorio, ya que es la disconformidad del artista y su “desafecto a la realidad (...) lo que lo lleva a crear otra realidad en su arte”, puesto que entiende que “El hombre no es un objeto pasivo, y por lo tanto no puede limitarse a reflejar el mundo”.⁴⁰

En este marco, se considera a la literatura como un conjunto de imágenes o representaciones, que al igual que otras artes permiten develar otras realidades. Como enuncia Bachelard, la imagen poética tiene algo de real y de irreal. Peter Berger y Thomas Luckmann desde la sociología, en su texto *La construcción social de la realidad* de 1966, debaten sobre estas cuestiones. Sus postulados permiten reforzar la idea de que ver la ficción como un reflejo de la realidad podría ser

38 Bachelard ([1957] 2011): 26-27.

39 Sabato ([1963] 1964): 162.

40 Sabato ([1963] 1964): 163.

entendido como el mecanismo para transferir lo inconmensurable a la realidad cotidiana.

En cuanto al término “realismo”, como se ampliará en los siguientes capítulos, refiere a una corriente literaria que busca desde su discurso comprometerse con la realidad,⁴¹ que históricamente se ha contrapuesto a la llamada corriente “naturalista”. La compleja relación entre la literatura y la realidad no sólo se ve frecuentemente explicada con la noción de “reflejo”, sino también con el significado que se le ha otorgado a “lo verosímil”. Razón suficiente para explorarlo y desnaturalizar ciertos significados instituidos.

Tzvetan Todorov en la *Introducción* de la revista *Lo verosímil* de la Colección Comunicaciones, observa que en determinados casos el empleo de este término se efectúa de forma ingenua como “conforme a la realidad”.⁴² Reconoce que Córax⁴³:

había ido más lejos: lo verosímil no era para él una relación con lo real (como lo es lo verdadero), sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real, dicho de otro modo, con la opinión pública.⁴⁴

A este sentido de “lo verosímil” incorpora otras acepciones, muy pertinentes para comprender la complejidad que nos propone la literatura o cualquier otro discurso. Todorov destaca la riqueza y multiplicidad de significados, razón por la cual justifica la necesidad de distinguirlos. Al primero lo llama “ingenuo”, que es “aquél según el cual se trata de una relación con la realidad”. Al segundo, el de Platón y Aristóteles, Todorov lo define como “la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública”. Al tercero lo encuentra en los “clásicos franceses”, donde identifica, por ejemplo, que “la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos vero-

41 Portantiero ([1961] 2011).

42 Todorov ([1970] 1972): 12.

43 Destacado como el primer teórico que aborda el concepto.

44 Todorov ([1970] 1972): 12.

símiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse". Y en particular sobre la aparición de esta acepción destaca que "es un paso importante en el descubrimiento del lenguaje: se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir".⁴⁵ El último sentido, que resulta claramente más interesante, lo enuncia así "se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes"; definición que luego parafrasea en otros términos como "lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad".⁴⁶ Esta definición de Todorov permite repensar el rol del lenguaje en la construcción de los discursos, y cómo se pueden resignificar conceptos institucionalizados.

En la misma revista, otro autor, Gérard Genette, al revisar el concepto lo vincula a la idea de que "(...) lo verosímil *'es una categoría que tiende a someter un texto literario a la prueba de la verdad'*, apelando para ello a elementos no literario". Porque entiende "que el hecho *propriadamente literario* presenta entre otros caracteres el de no poder someterse a la prueba de la verdad". Ante esta dificultad reconoce que "la noción de verosímil sería una concesión a lo literario, una deslitterarización pasajera y convencional cuyo artificio enmascara a menudo, bajo un ropaje figurativo, el carácter *propriadamente 'literario'* de una obra".⁴⁷ Esta mirada le permite al autor poner en perspectiva el término, cuestionar de qué está hecha realmente la literatura y desde dónde se construyen las críticas literarias:

(...) cada época tiene su sistema de verosimilitud (...) la historia de la crítica sólo está hecha con juicios fundados en el sistema de verosimilitud vigente en una época y, en particular, en sus teorías científicas. Si nosotros sabemos lo suficiente como para ver que nuestros instrumentos deforman la realidad, e incluso en qué la

45 Todorov ([1970] 1972): 13.

46 Todorov ([1970] 1972): 13.

47 Genette ([1970] 1972): 60.

deforman, queda por descubrir *cuál* es la realidad literaria. (...) se tratará de ver con qué no se identifica la literatura para ver a continuación, quizá, de qué está realmente hecha, qué elementos y mecanismos pone en juego la *creación* literaria, de qué hábitos y expectativas debe desembarazarse la *percepción* literaria para corresponder más exactamente a la *literalidad* de una obra.⁴⁸

Hasta aquí, en cuanto a lo verosímil, se puede sintetizar que el uso de “lo verosímil” va más allá de una cuestión de lo verdadero, lo que refuerza que la literatura no puede ser entendida de forma directa con la realidad. A simple vista parecería estar todo dicho, pero por el contrario todavía hay más para repensar y desnaturalizar. Es la visión que propone Olivier Burgelin en *Intercambio y deflación en el sistema cultural* donde se expresa lo que “lo verosímil” implica para la cultura, bajo el subtítulo *Función social de lo ‘verosímil’*, reconoce otro papel mucho más profundo:

En efecto, lo ‘verosímil’ es, dentro del sistema cultural, la expresión de un control que, por algunos de sus aspectos, es una función social. Esta función depende del subsistema social que Parsons llama *pattern-maintenance* y cuyo objeto es, en particular, el mantenimiento de estos modelos culturales institucionalizados que constituyen el corazón de un sistema social; se ejerce por medio de un modo específico de coacción, los ‘compromisos generalizados’, una de cuyas expresiones típicas es la censura y cuyo argumento es siempre, en su base, un ‘estaría mal no hacerlo’.⁴⁹

Esta postura acepta tanto la función social del término como la institucionalización de modelos culturales, nociones indagadas también por Berger y Luckmann. Visto desde una perspectiva histórica, cruzar lo “verosímil” con “censura” resulta quizás difícil de asimilar, pero sí hay

48 Genette ([1970] 1972): 61.

49 Burgelin ([1970] 1972): 166.

coherencia en cuanto a lo propuesto por el autor de asumir la función de asegurar la continuidad cultural indispensable al funcionamiento de una sociedad. Y otorgarle –tras explicar la existencia de fuerzas centrífugas que afectan la cultura– el rol de “contribuir a la expulsión de estos elementos centrífugos fuera de la cultura común”.⁵⁰

Estos autores son un instrumento de apoyo para reforzar la propuesta de ruptura de esta investigación, es clave entender que para abordar los “imaginarios” es necesario poner bajo la lupa todas las estructuras “instituidas”. Burgelin, contundentemente, plantea lo verosímil como construcción y su uso como “censura”, en otras palabras, se convierte en el instrumento para repeler todo aquello que atentaba contra lo instituido. Esto evidencia qué tan arraigada está en la cultura la idea de lo verosímil como relación con la realidad, que los otros significados ya no son visibles. Dichos enfoques claramente no son nuevos ya que el debate se da en los años setenta. Resulta llamativo cómo todavía el primer nivel de interpretación de lo verosímil, el que corresponde con la opinión pública, sea el que prevalezca tanto en el ámbito literario como en el público general.

Estas críticas en cuanto a “lo verosímil” que podemos detectar con mayor facilidad en otros campos disciplinarios, por ser visitantes o por no estar condicionados por lógicas instituidas, podrían perfectamente trasladarse a la arquitectura. Aunque inicialmente sería un poco forzado, las conclusiones a las que arribaríamos serían interesantes. La primera pregunta que se debería responder es cuál es la relación entre los discursos de la arquitectura y la realidad que cuenta. Parecería en principio que la existencia de las “obras construidas” en sí son las que dan la realidad, en otras palabras, no se juzga en principio el discurso como construcción sino la obra a la cual hace referencia. Así se abren dos líneas para repensar, la primera refiere a preguntarse si el concepto de lo “utópico” no viene a salvar en la arquitectura esa distancia entre lo propuesto y lo realmente construible. ¿Sería el parámetro que mide el discurso con la realidad? Y la segunda línea, y quizás sobre la que se

50 Burgelin ([1970] 1972): 166.

debería profundizar, es si son las imágenes en sus distintos formatos las que, por un lado, le dan el significado al signo, y por el otro, salvan la distancia entre el lenguaje escrito y las obras o proyectos.

Es evidente que desde la arquitectura no existe descripción que pueda dar cuenta de la totalidad de una obra. La literatura mediante diferentes recursos en el empleo del lenguaje reconstruye una “realidad”, mientras que la arquitectura desde este enfoque parecería tener muchas carencias. En pocas palabras, sería prudente reconocer que las imágenes vienen a asegurar que el lector no imagine otra cosa. En cuanto al significado de los signos, a modo de ejemplo, se podría pensar en el texto de Auguste Choisy, *Historia de la Arquitectura*⁵¹, donde sin dibujo no hay decodificación del signo, es difícil imaginar por ejemplo un “arco ojival” si no hay una “imagen” que le otorgue sentido.

1.4 Espacio, habitar y objetos

Al emplear el concepto “espacio” no se hace referencia únicamente a una cuestión física u arquitectónica, sino a entenderlo desde una mirada más amplia. Se reconocen en este sentido las problemáticas que cruzan al hombre y la posibilidad de los relatos de dar cuenta de espacios “reales” e “imaginados”. En este contexto, son interesantes algunas nociones escritas por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, al analizar el espacio en las estructuras narrativas, idea también planteada sobre la construcción de los recuerdos por Bachelard⁵² que revisaremos en el apartado *El dormitorio poético*. De Certeau, al profundizar el vínculo entre las narraciones y el espacio, explica que: las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales. Porque entiende que en los relatos es mediante los códigos, conductas ordenadas, cambios de espacios, que se construyen lazos entre los espacios, se va de un lugar a otro o se incluye uno en otro. Esto

51 Choisy, A. ([1899] 1978).

52 Bachelard ([1957] 2011).

le permite afirmar que “representados por medio de descripciones o de actores (...) los relatos, cotidianos o literarios, son nuestros transportes colectivos, nuestras ‘*metaphorai*’ (...) Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio”.⁵³

Este punto de vista es válido tanto para la narrativa de ficción como para los relatos empleados por los arquitectos para describir un espacio. Es así como utilizaremos el término “espacio” sin distinguir entre el “real” o el “imaginado”, porque a pesar de sus diferencias, la literatura también crea “espacios” al igual que la arquitectura. Volviendo sobre las ideas del autor, en su estudio también marca una distinción conceptual entre “lugar” y “espacio”, postulados que siguen presentes en los debates actuales. En cuanto al lugar, de Certeau enuncia:

(...) entre espacio y lugar, planteo una distinción que delimitará campo. 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. Implica una indicación de estabilidad.⁵⁴

De forma complementaria, define “espacio” como:

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 movibilidades (...). Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades

53 De Certeau ([1980] 2000): 127.

54 De Certeau ([1980] 2000): 129.

contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada (...) 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'.⁵⁵

Para el autor, los "relatos" transforman "incesantemente (...) los lugares en espacios o los espacios en lugares" y organizan "las relaciones cambiantes" entre unos y otros.⁵⁶ Resulta pertinente la lectura que efectúa de las nociones de Charlotte Linde y William Labov en cuanto a las descripciones orales de lugares y narraciones de la vivienda, donde se diferencia una propuesta de "mapa" o "recorrido". Al respecto dice que: "(...) la descripción oscila entre (...) o bien *ver* (es el conocimiento de un orden de los lugares), o bien *ir* (son las acciones espacializantes). O bien presentará un cuadro ('hay...'), o bien organizará movimientos ('entras, atraviesas, das vuelta...')."⁵⁷ Estas formas de clasificar las descripciones evidencian constantes que son posibles de encontrar en muchos textos de la disciplina. Es curioso que tan pocos arquitectos hayan tratado la dimensión del lenguaje, puesto que la manera en que describimos un espacio construye una narrativa particular.

Otro término que cruza la casa y el dormitorio es el de "habitar", este trabajo se alinea con la visión de Bachelard y el significado otorgado por Iglesia y Roberto Doberti. Para ambos arquitectos, leer el habitar implica acercarse a las configuraciones, relaciones, interacciones, etc., del espacio vivido. Iglesia en el texto *Habitar, Diseñar* explica que para él habitar es casi sinónimo de vivir, que desde ese punto se pueden considerar dos aspectos del habitar "una dimensión propia del ser y otra del estar (...) 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".⁵⁸

55 De Certeau ([1980] 2000): 129.

56 De Certeau ([1980] 2000): 130.

57 De Certeau ([1980] 2000): 131.

58 Iglesia (2010): 19.

Esta mirada más integral sobre el vivir se traduce también en sustituir la noción de “usuario” por la de “habitante”. Esto implica dejar de concebir el habitar como acciones o sólo cuestiones funcionales. Iglesia entiende que “habitante es quien vive en un lugar o casa (vivienda)” y habitación como “la parte del edificio destinada a habitarse o es la acción o efecto de habitar”.⁵⁹ Para el autor, el habitar está al nivel de la cultura y la identidad, su abordaje debe incluir también los usos, la frecuentación y el sentido otorgado a los lugares. En cuanto al significado otorgado a los objetos y artefactos que hacen a ese habitar y espacio, Iglesia enuncia:

(...) 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.⁶⁰

El pensar los objetos de esta forma implica leerlos en el contexto de la cultura que les otorga función y significación. El autor, en relación con los objetos y prácticas, concluye que “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”.⁶¹ Estas nociones las complementa, en otro texto, donde dice que los objetos se integran siempre en un sitio, constituyéndolo y haciéndolo apropia-

59 Iglesia (2010): 22.

60 Iglesia (2010): 38.

61 Iglesia (2010): 38.

do para habitar, y que la habitación y los objetos conforman un sistema espacial orientado hacia el fin de habitar.⁶²

Jean Baudrillard, en su libro *El sistema de los objetos* de 1968, ya había planteado el tema de las conductas y los objetos. Lo recuperamos, particularmente, porque en sus dichos menciona el dormitorio e incluye a la familia y la dimensión simbólica:

La configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor-dormitorio. Los muebles, diversos en cuanto a su función, pero ampliamente integrados, gravitan en torno al aparador del comedor o la cama colocada en el medio. Hay tendencia a la acumulación y a la ocupación del espacio, a su cierre.⁶³

Desde esta perspectiva, la distribución del mobiliario puede afectar el comportamiento y lo simbólico en cuanto a representación de la familia. En pocas palabras, da cuenta de cómo cada espacio con sus muebles “interioriza su función y se reviste de dignidad simbólica”⁶⁴ y cómo la palabra “casa” se convierte en la unión entre las relaciones personales del grupo familiar. Estas imágenes que ofrece Baudrillard demuestran la importancia de entender la casa y sus partes, conjuntamente con los muebles, puesto que estos también “hablan” del habitar y los habitantes.

Estos autores nos permiten profundizar y comprender la complejidad de estudiar el espacio habitado, sus ideas serán el marco que emplearemos para abordar los espacios, en los que “leeremos” los imaginarios que operan sobre el habitar, el habitante y los objetos. De estas interpretaciones se desprende que siempre es posible efectuar “otras” lecturas para conocer las relaciones entre el espacio de la casa y el dormitorio.

62 Iglesia (2011).

63 Baudrillard ([1968] 2004): 13.

64 Baudrillard ([1968] 2004): 13.

CAPÍTULO 2

ACERCA DEL DORMITORIO

2.1 Las voces del “dormitorio”

El proyecto que dio origen a este libro sentó las bases en la utilización de “dormitorio” aludiendo a éste y sus sinónimos para referir al lugar de la vivienda cuya actividad principal es dormir. El camino recorrido permite empezar a revisar los límites que se presentan en el uso de “vivienda” y “dormitorio” al abordar la literatura y sus imaginarios, al ubicarnos en la frontera de la institución “arquitectura”. Algo que en un principio se vislumbraba tenuemente tomó más fuerza a medida que se profundizó en el tema.

Cuando se trabaja la palabra dormitorio desde el lenguaje, no puede obviarse el problema que plantean los términos referidos a este sitio y su posible significado. La lectura no debería reconocerse como una operación mecánica, ni como la suma de signos.⁶⁵ Esta idea, permite poner en perspectiva qué tan poco pueden decir los diccionarios de la definición de las palabras cuando estas son empleadas en el contexto de la literatura. Como expresa Eco, no es casual que los diccionarios den en primera posición un “significado literal” y que las “acepciones figuradas” se den en definiciones secundarias.⁶⁶ Por este motivo, podría inferirse que los diccionarios están más en sintonía con los discursos escritos de la arquitectura, ya que predomina la cuestión de la función y el empleo de “vivienda” por sobre “casa”.

65 Sartre ([1948] 1969): 69.

66 Eco (1990): 161.

A continuación se exponen una serie de definiciones de diversos diccionarios, de cuyo estudio se desprende que no existen diferencias sustanciales entre los términos, mientras que sí se revisan sus usos en la arquitectura y en las novelas, sí se vislumbra una preferencia de unos por sobre otros.

Dormitorio

1. Dormitorio, s. m. La pieza de una casa donde duerme el dueño, ó destinada para ello.⁶⁷
2. (Del lat. *dormitorĭum*). En una vivienda, pieza destinada para dormir.⁶⁸
3. Lugar donde se pernocta, derivado del latín dormiré, dormir.⁶⁹

Pieza

1. (Del celta **pěttĭa* 'pedazo').
8. f. habitación (El espacio entre tabiques de una vivienda).⁷⁰
2. (Del celta **pěttĭa* 'pedazo'). "Luego es probable el supuesto de Cuervo de que pieza sea un aragonesismo en castellano, aunque pronto generalizado, pues ya es corriente en J. Ruiz y J. Manuel. Enrique de Villenas a principios de S XV se hace eco de su plétona semántica, citando *pieça* por *pedaço*, *pieça* de vaca, *pieça* de paño y además *pieça* por 'espacio de tiempo' (así también en J. Ruiz 809) y por aposento" (RFE VI, 180)".⁷¹

67 Bails (1802): 35.

68 Real Academia Española.

69 Corominas ([1980] 1984): 518.

70 Real Academia Española.

71 Corominas ([1980] 1984): 539.

Cuarto

1. (Del latín *Quartus*).
 3. m. habitación (El espacio entre tabiques de una vivienda).
 4. m. dormitorio.⁷²
2. Del latín *Quartus*. “Soliéndose emplear cuatro como expresión de un número poco crecido, pero indeterminado (decir cuatro palabras, etc.), también se ha usado el ordinal participativo cuarto para expresar una división de un objeto, aunque no sea exactamente en cuatro partes; se trata por ejemplo, de una división en doce quartos en el Libro de Acedrex, 352.12; de ahí que se tomara espacialmente para ‘la parte de una casa destinada a una persona con su familia’ (Argensola 1631) y luego ‘aposeno’”.⁷³

Habitación

1. Habitación. s. f. Lo mismo que vivienda, quarto ó aposento.⁷⁴
2. Del lat. *habitatio*, *-ōnis*.
 2. f. Lugar destinado a vivienda.
 3. f. En una vivienda, cada uno de los espacios entre tabiques destinados a dormir, comer, etc.
 4. f. dormitorio.
3. “Habitar (Berceo) tomado de *habitare* ‘ocupar un lugar’ ‘vivir en el’; habitable, habitabilidad, habitación, habitáculo”.⁷⁵

En *La casa del ángel*, *La casa*, *Sobre héroes o tumbas* y la mayoría de las novelas, hablar de “dormitorio” en principio sería un poco impreciso. Los términos que en mayor número figuran son “habitación”, “pieza” y “cuarto”, cuestión que varía según el texto. Por ejemplo, al analizar

72 Real Academia Española.

73 Corominas ([1980] 1984): 260.

74 Bails (1802): 128.

75 Corominas ([1980] 1984): 295.

Sobre héroes y tumbas, relato que presenta un total de diecisiete⁷⁶ dormitorios y una mención a éste, de ciento cincuenta veces sólo se emplea “dormitorio” tres veces. De las revisiones de los términos se detectan coincidencias en el lenguaje empleado por los escritores seleccionados para referirse a dicho sitio. Estos se diferencian, por ejemplo, de José Mármol y la considerada primera novela argentina *Amalia*, escrita en 1851, en la cual se emplea “alcoba”; o de novelas de principios del siglo XX como las de Roberto Arlt, representante de otro imaginario donde se habla de “bulín”, “tugurio”, “piecita”, entre otros.

En el caso de la arquitectura se observa una coincidencia en el uso de “dormitorio” desde principios de siglo XX hasta el período en estudio. Si se toma como referencia la revista *Nuestra Arquitectura* –representativa del discurso instituido de la arquitectura– ya en su primer número del año 1929 se puede leer en las plantas de la primera obra publicada “*Una casa en Mar del Plata, por el Arquitecto Roberto Soto Acebal*” el empleo de “dormitorio”,⁷⁷ o en el caso del único artículo que hasta el momento se ha identificado que define en su título este sitio lo hace bajo la palabra “dormitorio”.⁷⁸

La pregunta que se plantea es si la elección e institucionalización rápida en el paralelismo lugar-función, puesto que se presume que “habitación”, “pieza” o “cuarto” resultan más ambiguos ya que podrían referir a otros ambientes. Esta vinculación con la función se refuerza al ver que “alcoba” o “aposento” están ausentes en el discurso arquitectónico. En otras palabras, se deja en el tintero para seguir profundizando en qué medida fue el discurso funcionalista el que instituyó los “nombres”, relegando otros posibles términos para llamar a las partes de la casa.

76 Se detallan a continuación las primeras referencias a las piezas según los personajes en Sabato ([1961] 2013): Alejandra (p. 7); Martín: infancia, pensión (pp. 32, 244); pieza en el campo (p. 63); Marcos (p. 64); Pancho (p. 78); D’Arcángelo (p. 108); cuartos de Fernando: en Avellaneda, París, infancia en Capitán Olmos, Casa de Devoto, Casa de Barracas (pp. 274, 374, 386, 398, 429); Iglesias (p. 287); La Ciega (p. 341); Tío Bebe/Georgina (pp. 95, 429); Max (p. 455) y Bruno (p. 468).

77 S/D (1929): 6.

78 En el año 1930, en el número 12 de julio, se publica el artículo *El dormitorio en el período de los croquis*.

En cuanto a trabajos en el ámbito local que han abordado la problemática del lenguaje, se han identificado investigaciones que revisan "casa", pero no así "dormitorio".

Sacriste en su libro *Qué es la casa* de 1968 –texto que trabajaremos luego como caso de estudio–, reconoce la incapacidad del diccionario de satisfacer la mínima curiosidad. Explica que definir casa como "un edificio o parte de él destinada a la habitación humana" es "excesivamente preciso y tal vez por ello excesivamente pobre es su síntesis".⁷⁹ El autor analiza tres definiciones de "casa" enunciadas por: Le Corbusier, Ernesto Rogers y Lewis Mumford. Reconoce en lo postulado por Le Corbusier sobre "la máquina de vivir" una ruptura de mitos y convenciones, ubicando la casa en una dimensión más objetiva y representativa de la época. En Rogers, identifica una idea romántica de la casa puesto que entre otras cuestiones habla de la comodidad de la familia y la importancia de que esté de acuerdo con las necesidades prácticas, morales y estéticas. Es quizás la visión funcional de Mumford la más cuestionada, al respecto enuncia "sorprende (...) la absoluta ausencia de un reconocimiento de esa función no material pero no menos trascendente (...) en la que se proyectan y resuelven íntimas necesidades espirituales y afectivas".⁸⁰ Esto lo conduce a reflexionar sobre las imágenes de la infancia o la casa, entendiéndolas como un inevitable trampolín que arroja a los hombres a la plenitud de la vida. Encuentra en estos motivos más relacionados a los imaginarios y las particularidades de cada individuo la dificultad de encontrar una única definición que nos llegue a satisfacer del todo.⁸¹

Otro trabajo que contribuye al estudio de los significados es el artículo de Sabugo *De "albergue" a "vivienda": voces de la casa para un diccionario del habitar*, en cuyo desarrollo se analizan los contenidos de las voces que cruzan la "idea de casa"⁸² en el contexto contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires. El autor busca verificar la multipli-

79 Sacriste (1968): 18.

80 Sacriste (1968): 21.

81 Sacriste (1968).

82 Sabugo (2001): 40.

cidad de palabras y significados que hay detrás de los conceptos que construyen la noción de “casa”. Este problema que se evidencia con “casa” puede trasladarse a dormitorio y sus sinónimos. En principio parecería ser que la riqueza no está en hallar una única definición que abarque la totalidad, sino encontrar y recuperar la diversidad que nos ofrecen los múltiples significados. Vale aclarar que, en términos prácticos, utilizaremos principalmente dormitorio para referir al objeto de estudio entendiendo su limitación y, en el caso de “casa” y “vivienda”, los utilizaremos como sinónimos pero siempre considerando el marco del imaginario que se esté trabajando.

2.2 Historias del dormitorio

En cuanto a estudios históricos particulares sobre el dormitorio, se recuperan tres fuentes que permiten dar cuenta de los enfoques y visiones con que se leyó este espacio en la última mitad de siglo XX. Lafora en 1950, dentro de la colección Monografías “Arte y Hogar”, publica el libro *Dormitorios. La historia del dormitorio* (**Figura 2.1**). Es una historia dirigida a un público general por lo que carece de rigurosidad en su composición. La forma de organizar el libro responde, al igual que sucede con los otros autores, a categorías de civilizaciones o lo que podríamos entender como “tipos” de dormitorios. Es una historia que presenta una cierta ideología entre lo correcto y esperado para el dormitorio.

A medida que se recorren los dormitorios, se observa que no hay casi descripciones espaciales a la manera que se puede ver, por ejemplo, en el libro de Michelle Perrot.⁸³ El foco está en el mobiliario, en sus formas y “estilos”, por ello, el relato se centra en la “cama”. Lafora narra cómo sus diferentes tipos pudieron impactar en el dormitorio, pero no así en cómo el dormitorio se transformó a lo largo de todos los años expuestos. Es un texto que a diferencia de otros incluye fotografías de dormitorios, aunque estas son incorporadas como meras ilustraciones de ejemplo (**Figura 2.2**).

83 Perrot ([2009] 2011).

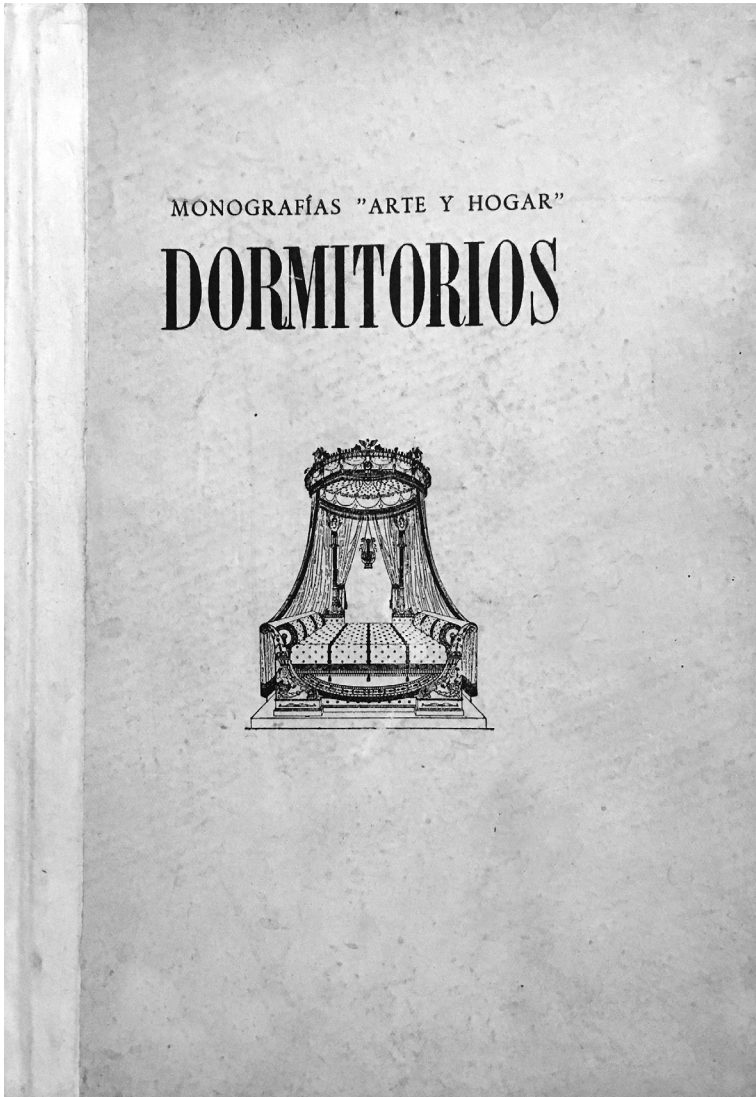


Figura 2.1: Tapa del libro *Dormitorios. La historia del dormitorio*. Fuente: Lafora (1950).

CAPÍTULO 2: ACERCA DEL DORMITORIO

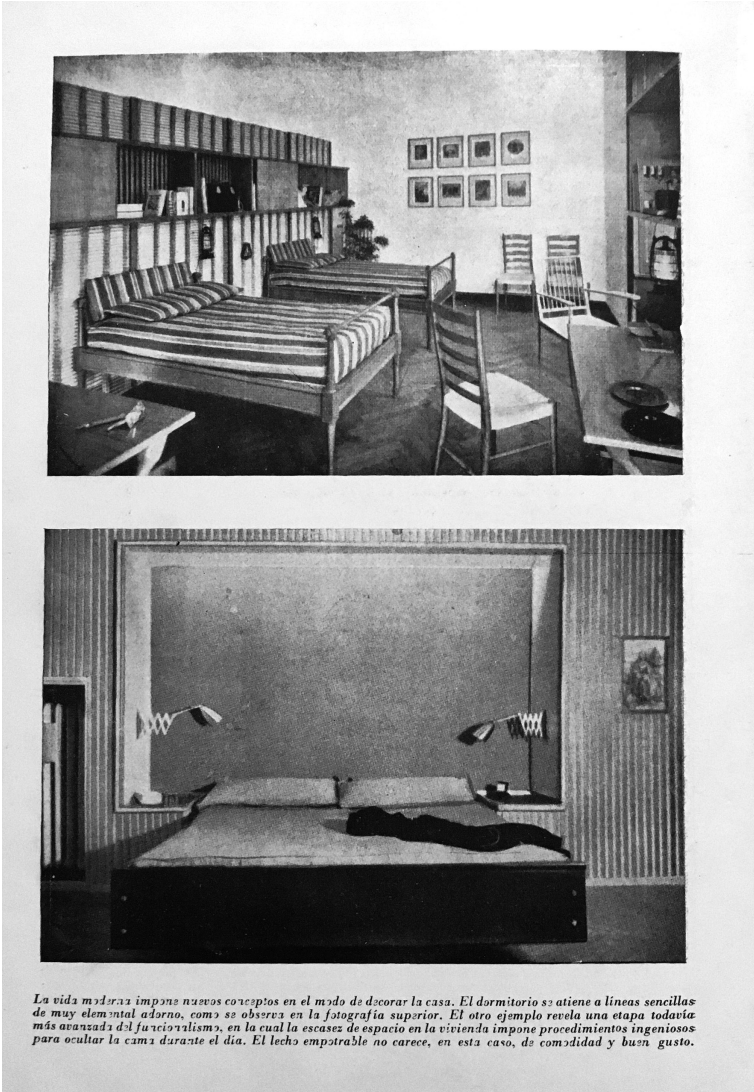


Figura 2.2: Ejemplos de dormitorios de "la vida moderna" en el libro *Dormitorios. La historia del dormitorio*. Fuente: Lafora (1950).

En el caso de los dormitorios “modernos” se incluye un epígrafe en el cual se ratifica la dimensión de la decoración y la funcionalidad del espacio. Particularmente se critica la reducción del espacio y cómo la necesidad de hacer la cama empotrable se traduce en que el dormitorio carezca de “comodidad y buen gusto”.

Dibie Pascal, etnólogo francés, escribe *Etnología de la alcoba. El dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres*, en 1987. En el mismo título se detecta la dificultad de trabajar temas de lenguaje con traducciones, puesto que el nombre original es *Ethnologie de la chambre à coucher* y en la traducción se emplea, a lo largo del texto, “alcoba” y “dormitorio” como sinónimos o sin claro criterio. El autor hace un recorrido histórico del dormitorio analizando diferentes culturas dentro de las lógicas de su disciplina. El texto resulta pertinente para definir qué cuestiones o problemáticas para el autor es necesario revisar para entender el dormitorio, así se destacan: la casa, la familia, el matrimonio, la sociedad y su cultura, la religión, las creencias, los hábitos, los sueños, la sexualidad, la muerte, el contexto político, económico y geográfico de cada civilización. En esta línea, busca reconstruir con distintos matices la domesticidad y las costumbres que podrían darse en los dormitorios de la historia.

El primer capítulo que refiere al dormitorio, más histórico, logra profundizar de manera diferente según la cultura, en algunas consigue plasmar con mayor precisión las problemáticas. En ciertos casos predomina la generalización y la falta de criterio en la selección de los dormitorios abordados. Quizás el objetivo, que no se expresa con claridad, es demasiado ambicioso en el sentido que se arranca con la caverna, pasando por el paleolítico, las urbanizaciones de la Mesopotamia, los griegos, los romanos, el Renacimiento hasta llegar al dormitorio de “hoy”. El recorrido se plantea lineal casi evolutivo, y no como una superposición o simultaneidad de problemáticas y culturas. Por otro lado, es destacable la variedad de fuentes a las que recurre Pascal para construir su recorrido, analizando diversos trabajos de pinturas rupestres, arqueológicos, culturales, el Nuevo Testamento, el Antiguo Testamento, entre muchas otras.

Es mediante la superposición de fuentes que el autor logra validar algunas ideas interesantes sobre este espacio. Un caso es el quiebre que marca en la concepción de la comodidad en el dormitorio de la Edad Media, donde dice que se podría reconocer que la “belleza y comodidad, por no decir lujo”⁸⁴ aparece en el dormitorio burgués, noción que retoma de Philippe Ariès. Para dar cuenta de esta transformación, describe primero cómo sería la imagen del dormitorio para luego exponer testimonios de documentos históricos, descripciones de dormitorios de personas reconocidas, inventarios, pinturas y grabados, entre otros recursos.

El libro en cierta medida da cuenta de una posible lectura transversal en las problemáticas que cruzaron al dormitorio a lo largo de la historia de diversas sociedades. Si se supera la cuestión clasificatoria por civilización, tipologías de viviendas, contextos, etc., se puede ver que hay continuidad en algunas de las problemáticas. Estamos refiriendo, por ejemplo, a la muerte, los sueños, el dormir, la sexualidad, la intimidad, la cama, el rol de la mujer, temas recurrentes del espacio del reposo, sin importar ni el tiempo ni el espacio. Mientras que otras problemáticas, más puntuales, podrían ser reconocidas sólo en determinado momento histórico, ejemplo de ello serían las ideas higienistas y sanitarias del siglo XIX y los posibles impactos arquitectónicos y de hábitos que pudieron acarrear dichos cambios culturales.

En cuanto a los términos “*kámara*” y “*chambre*”, Pascal presenta las siguientes ideas de origen y utilización que marca en momentos diferentes. Al hablar de cámara, ubica el término en la Antigua Atenas, más específicamente lo presenta dentro del subtítulo *En la intimidad de Aristófanes*. Al respecto explica:

El término genérico de cámara (*kámara*), dormitorio, y que designa a todo ambiente destinado al descanso, se debe al griego, pasando por el latín y el italiano. Dicho cuarto se encontraba con frecuencia en el fondo de la casa, a veces en la planta, al cual se ingresaba por una escalera exterior.⁸⁵

84 Pascal ([1987] 1989): 64.

85 Pascal ([1987] 1989): 29.

Luego, al referir al “dormitorio burgués”, profundiza sobre “*chambre à coucher*” y resalta su empleo más reciente:

La expresión ‘*chambre à coucher*’ [literalmente, ‘cuarto de dormir’; luego ‘dormitorio’]. Relativamente reciente, sólo se impone en realidad a mediados del siglo XVII; el agregado ‘à coucher’ marca una evolución evidente en el modo de concebir y organizar la vivienda. También define a cierta clase: la vivienda popular urbana del siglo XIX muchas veces tenía uno o más ‘cuartos’, pero de un uso no especificado sólo para acostarse.⁸⁶

Las palabras traducidas no dicen mucho sobre los términos empleados en castellano, pero sirven para reflexionar sobre cómo las transformaciones en la concepción del espacio para el descanso pudieron impactar en las palabras con las que se lo denomina. El segundo capítulo titulado *Horizontal* –que busca mayor cercanía con la actualidad– inicia con algunas reflexiones en cuanto a los hábitos y el espacio. Pascal explica:

En virtud de la necesaria armonía entre la forma de nuestro descanso y la de nuestras casas hemos inventado espacios y los hemos animado con la precisión de nuestros movimientos cotidianos. Cada uno según sus costumbres –*habitus* que varía con las civilizaciones, las sociedades, los tipos de educación, las conveniencias, las modas y el prestigio–, moviéndose, trabajando, caminando o aun inmóvil, de pie, sentado o tendido en sitios contruidos teóricamente a nuestra medida, recorre las distancias íntimas que nos vinculan con los seres y las cosas.⁸⁷

Esta imagen sensible la contrapone con la imagen rígida de “la normalización”, él identifica en la sociedad moderna la necesidad de establecer reglas en cuanto a las dimensiones de los espacios. En otras palabras, refiere a la adaptación de los espacios a los reglamentos y códigos:

86 Pascal ([1987] 1989): 109.

87 Pascal ([1987] 1989): 141.

Los cuartos, nidos dispuestos en medio de nuestras referencias, son los ambientes en que pasamos temporadas interiores constantes y prolongadas. Por desgracia, si bien para Georges Perec estas *Espèces d'espaces* [*Especies de espacios*] bastan para 'reanimar, volver a traer y refrescar tanto los recuerdos más anodinos como los más notables', nuestra sociedad moderna se enorgullece de la normalización de todo lo que afecta al hombre.⁸⁸

Estas reflexiones que el autor realiza inicialmente derivan en un recorrido por diferentes culturas donde el enfoque es claramente el de un "visitante", a veces sólo se suscribe al empleo de fuentes secundarias. Pascal describe costumbres, tradiciones y objetos, particularmente la cama. Presenta distintos lugares del mundo sin evidenciar el criterio de su selección. Lo expuesto por el autor es útil para visibilizar la diversidad de hábitos a la hora de dormir, pero quizás es demasiado disperso observar culturas de Asia, Oceanía, América y África.

Desde una perspectiva más actual, el lenguaje y enfoque resulta poco apropiado, los continentes o países se transforman en clasificaciones, se construyen etiquetas como: "vivienda india", "mobiliario indio", "mobiliario africano", "la casa china". Al hacer alusión a civilizaciones antiguas podría no sonar tan raro, pero al mirar el siglo XX termina siendo muy genérico. La caracterización de la cultura y sociedad en China es un claro ejemplo del enfoque, así como la intención de homogeneizarla sin mostrar sus múltiples matices. En referencia a China, el autor en su búsqueda de marcar la diferencia entre Oriente y Occidente expresa: "No nos corresponde a nosotros, occidentales garantizados, jugar la calidad de vida de una población de 1,2 millones de habitantes".⁸⁹

La idea del "otro" sobrevuela toda la segunda parte del texto, al referir a los japoneses se explica que: "El ceremonial del momento de

88 Pascal ([1987] 1989): 141.

89 Pascal ([1987] 1989): 197.

acostarse, aun en el Japón moderno, está muy alejado del nuestro”.⁹⁰ Las diferencias existen, pero en este sentido el autor no reconoce sus propias limitaciones, como si lo “nuestro” fuera algo homogéneo, y que la lectura que se efectúa de otras culturas no estuviera condicionada. El autor parece concentrarse en lo “curioso” de las costumbres “alternativas” más que en estudiar los espacios del reposo que para él están “instituidos”. Poco se revisa del dormitorio de las ciudades europeas, lo que sería lógico para un etnólogo francés o habiendo iniciado su recorrido en sociedades “clásicas”. Esto puede ser en parte por la falta de objetivos claros, hacia el final de su trabajo se detallan muchos ritos, tradiciones, y rasgos culturales, sin llegar a profundizar sobre el espacio del reposo.

Perrot, historiadora también de origen francés, escribe *Historia de las alcobas* en 2009. Antes de iniciar el recorrido por diversos dormitorios (principalmente franceses como ella muy bien aclara tempranamente) agrupados por determinadas características o categorías, reflexiona sobre por qué escribir un libro sobre “alcobas”. Esta diferencia en reconocer el recorte y la metodología construye un relato más consolidado si se lo compara con el de Pascal. La autora propone, a través de la lectura de las “habitaciones”, comprender la vida privada, pero también explorar historias: la social de la vivienda, la de las mujeres, la carcelaria, la estética, entre otras, reconociendo que la habitación cristaliza las relaciones entre tiempo y espacio. Perrot despliega múltiples definiciones y significados del dormitorio, de estos rescatamos por su riqueza en imágenes la siguiente definición:

La habitación es una caja real o imaginaria. Cuatro paredes, techo, suelo, puerta y ventanas estructuran su materialidad. Su tamaño, forma y decoración varían con el tiempo y los ambientes sociales. Su cierre al igual que un sacramento, protege la intimidad del grupo, de la pareja o de la persona (...) La habitación, además, lo protege a uno mismo, sus pensamientos, sus cartas, sus muebles,

90 Pascal ([1987] 1989): 212.

sus objetos. Como defensa, repele al intruso. Como refugio, acoge. Como trastero, acumula. Toda habitación es, más o menos, una especie de 'gabinete de prodigios'.⁹¹

Perrot en su expresión logra condensar lo espacial, lo simbólico, lo material, lo estético, el tiempo, lo social, al hombre, los objetos y las metáforas, parecería no ser necesario decir que allí se duerme. A diferencia de lo que sucede en las explicaciones anteriores, en este caso aparece lo espacial cruzado con lo simbólico. El acercamiento que se hace a los significados se complementa con el análisis del lenguaje, a partir del empleo de diccionarios, enciclopedias y fuentes históricas. Esta fuente resulta interesante ya que desde una manera histórica aborda las imágenes presentes en el dormitorio: la muerte, el deseo, la intimidad, la soledad, entre muchas otras, que desde una mirada "alternativa" se revisarán en este trabajo.

Sobre el contenido del libro, hay un tipo específico de habitación que Perrot denomina "la habitación particular"; este apartado inicia con una reflexión acerca del deseo de tener un espacio propio que claramente se visibiliza en las novelas:

El deseo de tener un espacio propio es una aspiración relativamente universal que, además, trasciende las civilizaciones y los tiempos. El sueño, la sexualidad, el amor, la enfermedad, las necesidades corporales y también las del alma –rezar; meditar; leer; escribir...– impulsan al recogimiento. Dicho espacio reviste formas muy diversas: la gruta, la cabaña, la celda, el rincón, (...) el ingenio de la gente a la hora de retirarse, de ocultarse es verdaderamente inimaginable.⁹²

Otra dimensión que ofrece Perrot bajo el subtítulo *Cerrado para todo el mundo* refleja la continuidad histórica de la idea de que la vida pri-

91 Perrot ([2009] 2011): 14.

92 Perrot ([2009] 2011): 72.

vada debe quedar encerrada en el dormitorio. La autora, al recuperar del *Dictionnaire de la langue française* (1863-1872) el término “privé”, profundiza sobre lo que sucede en una habitación, afirmación que ha perdurado en muchos dormitorios:

‘La vida privada debe quedar entre las cuatro paredes, entre las cuales no está permitido husmear, como tampoco lo está que se sepa lo que ocurre en la casa de un particular’. Y mucho menos lo que pasa en una habitación, núcleo de la intimidad. Eran muchas las razones que concurrían para su aislamiento. En principio, el pudor; el deseo de ocultar el ejercicio de la sexualidad. Los romanos, quienes jamás mostraron culpabilidad alguna a este respecto, disimulaban, sin embargo, el acoplamiento de la pareja en el *cubiculum*, o ‘la cámara de delante de la cámara’. Pero para la moral cristiana, se trata de un acto impuro.⁹³

Aunque no nos hemos detenido en la influencia de las religiones en cuanto a las imágenes instituidas de familia, hogar, moral, habitar, etc., debe asumirse el probable impacto de estas en la construcción de los imaginarios del dormitorio. En este sentido, se puede afirmar que son los imaginarios instituidos de una sociedad los que dan significado a los conceptos de intimidad y privacidad, puesto que estos también definen qué es lo moralmente aceptado.

Al mirar de manera general las fuentes, es clara la distancia que se detecta entre el enfoque de Lafora y Perrot para trabajar el dormitorio. En este último se observa una mayor claridad en el objeto de estudio, en la comprensión y abordaje propuesto para las problemáticas, aunque nos muestra más puntualmente el dormitorio francés. Lo que se desprende en todos los casos es la dificultad de trabajar entre la idea de lo “universal” y lo “individual”, entre la generalidad y la particularidad.

93 Perrot ([2009] 2011): 54.

2.3 El dormitorio en la casa

En los últimos años, diversos autores han escrito sobre la casa; aunque abordan diferentes problemáticas, permiten reflexionar sobre las ideas e imágenes que se plantean para el dormitorio. Entre los trabajos de arquitectos se pueden mencionar: *La casa. Historia de una idea*, de Witold Rybczynski (1986); *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, de Pere Fuertes y Xavier Monteys (2001); y *Habitar*, de Juhani Pallasmaa (2016). Mientras que de otros campos algunos trabajos para destacar son: *La vida privada en el siglo XX*, dirigido por Antoine Prost y Gérard Vincent (1987); tomo 9 de la colección *Historia de la vida privada* dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby; *En casa. Una breve historia de la vida privada*, de Bill Bryson (2010); y finalmente *En casa*, de Mona Chollet (2016).

El arquitecto Rybczynski establece en su libro el objetivo de revisar la idea de la casa a partir de la inquietud e incomodidad que sintió al reconocer la brecha entre lo que veía en su experiencia práctica, en cuanto a cómo sus clientes pensaban el “confort”; y la total ausencia de estos temas en la enseñanza de los arquitectos. Sus inquietudes lo motivaron a hacer un recorrido histórico de los hábitos y el contexto social, político y económico de la casa, para intentar entender las transformaciones y nociones de lo que podría significar estar “confortable”. Es en esa búsqueda que el autor aborda problemáticas o conceptos que han cruzado el significado de “confort”.

Una particularidad que se repite en varias de las fuentes es el impacto del paradigma evolutivo en la vivienda. Bajo este concepto, Rybczynski entiende que “Hasta principios del siglo XX, la historia del confort es la de una evolución gradual. Era una evolución que no perturbó ni siquiera la llegada de la electricidad y de la economía doméstica”. Puesto que “era lo bastante flexible” para absorber los cambios tecnológicos y de estilo de vida. Él detecta con la llegada de “la casa moderna” un posible equilibrio que podría “verse perturbado por la evolución del confort doméstico que alteraría drásticamente el aspecto interior doméstico”.⁹⁴

94 Rybczynski ([1986] 1991): 184.

En cuanto a las transformaciones de la casa, esta idea de evolución es reforzada al afirmar que “es mucho lo que ha cambiado la casa”. De este análisis, Rybczynski diferencia que hay cambios “evidentes” y otros “más sutiles”. En los primeros menciona las nuevas tecnologías, como la calefacción y la iluminación, mientras que en los segundos incluye “la forma en que se utilizan las habitaciones, o la intimidad que éstas permiten”.⁹⁵

Entre los apartados hay uno que permite explorar la dimensión de la “intimidad”, imagen que tiene mucho eco en el dormitorio. El autor marca que “el confort en el sentido material seguiría sin llegar hasta el siglo XVIII”, momento en el que también sitúa “la mejora en la subdivisión interna de la casa (...) la transición de la casa pública feudal a la casa particular familiar”. En esta casa que busca caracterizar destaca la importancia de que “el sentimiento cada vez mayor de la intimidad doméstica tuvo tanto de invención humana como cualquier artefacto técnico” y que probablemente este hecho “no sólo afectó a nuestro entorno material, sino también a nuestra conciencia”.⁹⁶

El pensar la intimidad como una construcción cultural es una dimensión, que como veremos luego, ya había sido planteada unos años antes por Prost.⁹⁷ La lectura lineal de la historia resulta un poco reduccionista en cuanto a la complejidad de encarar este tema. No obstante, por otro lado, es rescatable que visibiliza las variables que deberían ser consideradas al poner la lupa sobre la intimidad. Para Rybczynski, “la intimidad y la domesticidad, los dos grandes descubrimientos de la Era Burguesa, aparecieron, como era natural, en los burgueses Países Bajos”.⁹⁸ Cuestión que fundamenta por los cambios que detecta en cuanto a la función como lugar de trabajo, la reducción de tamaño y, probablemente, por la menor cantidad de ocupantes, era más un sitio destinado al comportamiento personal e íntimo que público.

95 Rybczynski ([1986] 1991): 31.

96 Rybczynski ([1986] 1991): 59.

97 Prost ([1987] 1991).

98 Rybczynski ([1986] 1991): 85.

Para el autor, otra de las razones de este cambio radica en la concepción de la familia (idea también desarrollada por Prost) y el nuevo vínculo con los hijos:

La casa ya no era sólo un refugio contra los elementos, una protección contra los intrusos —aunque esas funciones siguieron siendo importantes—, se había convertido en el contexto de una nueva unidad social compacta: la familia. Con la familia vino el aislamiento, pero también la vida familiar y la domesticidad. La casa se estaba convirtiendo en un hogar y, tras la intimidad y la domesticidad, estaba abierto el camino al tercer descubrimiento: la idea de confort.⁹⁹

A estas dos problemáticas, le agrega la posibilidad de los dueños de contar con cordón timbre para poder llamar a los sirvientes, lo que habilitó a poder mantener otra distancia con ellos, y consolidar así el deseo de mayor intimidad de la familia. En cuanto a las habitaciones de la casa, y la privacidad, Rybczynski retoma de Blondel la división en tres categorías:

(...) habitaciones de recepción (*appartements de parade*), habitaciones formales de recepción (*appartements de société*) y la tercera categoría que él llamaba *appartements de commodité*. 'En un edificio grande, los *appartements de commodité* son habitaciones que, al contrario que las demás, raras veces se abren a los desconocidos y que se destinan al uso privado del dueño o la dueña de la casa. Es en esas habitaciones donde duermen durante el invierno, donde descansan en caso de enfermedad y donde se ocupan de asuntos personales y reciben a sus amigos y familia'.¹⁰⁰

99 Rybczynski ([1986] 1991): 85.

100 Rybczynski ([1986] 1991): 99.

El autor esboza una mirada crítica sobre la comprensión de la idea del confort, la domesticidad durante el período del Movimiento Moderno y de la “casa moderna” en general. Aunque el debate que plantea es interesante, no hay una mirada sobre las partes; la casa es considerada como una unidad.

Fuertes y Monteys¹⁰¹ escriben a partir de diseñar la asignatura “Enseñar a vivir” un ensayo en el cual enuncian un objetivo bastante controversial –vigente en muchos discursos de arquitectos– en cuanto dicen: “Este ensayo tiene como objetivo educar a un grupo más amplio que el de los que llegarán a diseñar viviendas (...) Pero, sobre todo, contribuir a formar a los usuarios una cultura crítica sobre la casa”.¹⁰² Esta expresión corrobora que aunque incorpora al “usuario”, este debe ser “educado”.

En el capítulo *La habitación ideal*, se emplea “alcoba” al referir a ideas de la tradición y “habitación” o “pieza” cuando se define la habitación como algo autónomo. La casa es entendida como “el resultado de una operación de agregación, más que de una subdivisión del espacio (...) en distintas piezas especializadas”.¹⁰³ Los autores se apoyan en el discurso que reconocen que clarifica los procedimientos de agregación al otorgarle “a la casa el papel de célula del organismo que encarna el bloque de viviendas”.¹⁰⁴ Noción que retoman como analogía para definir que “la habitación es la célula de la casa”.¹⁰⁵ Queda aquí pendiente para seguir profundizando por qué los arquitectos se ven en la necesidad de recurrir a la metáfora orgánica para definir la habitación y hasta qué punto esta es válida por estar instituida.

Otro enfoque muy distinto es el que propone Pallasmaa,¹⁰⁶ arquitecto finlandés, que desde hace años viene trabajando sobre las problemáticas de la arquitectura desde la experiencia humana, muy

101 Fuertes y Monteys ([2001] 2005).

102 Fuertes y Monteys ([2001] 2005): 8 y 9.

103 Fuertes y Monteys ([2001] 2005): 56.

104 Fuertes y Monteys ([2001] 2005): 52.

105 Fuertes y Monteys ([2001] 2005): 54.

106 Pallasmaa ([2005] 2006; [2011] 2014; 2016).

influenciado por la corriente fenomenológica. El autor desde un enfoque crítico mira la arquitectura y sus carencias para pensar la casa, el habitar y su habitante. En su ensayo *Identidad, intimidad y domicilio. Notas sobre la fenomenología del hogar* de 1994, observa la dificultad de los arquitectos para comprender la dimensión de “hogar”. Palabra que no puede definir desde la arquitectura, por lo que se ve obligado a recurrir a las imágenes que ofrecen otras disciplinas, ya sean teóricas u artísticas. Es más, llega a afirmar que “arquitectura y hogar son conceptos en conflicto”.¹⁰⁷

En un apartado bajo el subtítulo *El arquitecto y el concepto de hogar*, plantea la distancia entre el aprendizaje adquirido en el marco de la disciplina y lo esperado por el habitante:

A los arquitectos nos concierne proyectar edificios como una manifestación filosófica del espacio, la estructura y el orden, pero parecemos incapaces de aludir a los aspectos más sutiles, emocionales e imprecisos del hogar. En las escuelas de arquitectura se nos enseña a proyectar casas, no hogares. Sin embargo, aquello que le importa al habitante es la capacidad que tiene la vivienda para proporcionarle un domicilio. La vivienda tiene su psique y su alma, además de sus cualidades formales y cuantificables.¹⁰⁸

La definición que nos propone sobre “hogar” permite pensar que hay arquitectos que están buscando acercar la arquitectura al hombre, pero que esto implica romper las estructuras instituidas:

El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día. El hogar no

107 Pallasmaa (2016): 36.

108 Pallasmaa (2016): 14.

puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal y una continuidad, y es un producto gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo.¹⁰⁹

Ese conflicto que encuentra entre “hogar” y “arquitectura” lo enmarca en la concepción de “hogar” que se define por los siguientes tres elementos mentales o simbólicos:

1. Elementos con cimientos a un nivel biocultural profundo e inconsciente (entrada, tejado, chimenea).
2. Elementos relacionados con la vida personal y la identidad del habitante (conjunto de recuerdos, enseres, objetos heredados de la familia).
3. Símbolos sociales cuyo objetivo es ofrecer cierta imagen y mensajes a los extraños (signos de riqueza, educación, identidad social, etc.).¹¹⁰

Estos elementos claramente difieren de los principios de la arquitectura, donde “el arquitecto compone una casa como un sistema de jerarquías espaciales y dinámicas de estructura, luz, color, etc.”.¹¹¹ En la casa que reconstruye Pallasmaa las partes no son visibles, hay una única mención al dormitorio que refiere a la construcción de territorio y del reconocimiento personal en el espacio. Se puede corroborar que cuando las imágenes son consideradas a nivel unidad, los espacios parecen tener las mismas cualidades, un ejemplo claro se evidencia bajo el título *La intimidad y el hogar*:

Tenemos personalidades privadas y sociales, y el hogar es el ámbito de las primeras, del personaje privado. El hogar es donde escondemos nuestros secretos y expresamos nuestro yo

109 Pallasmaa (2016): 18.

110 Pallasmaa (2016): 29.

111 Pallasmaa (2016): 29.

privado. El hogar es nuestro lugar seguro para poder descansar y soñar. De un modo más preciso, el papel del hogar es el de un delineador o un mediador entre el reino de lo público y el de lo privado; por tanto, la transparencia del hogar varía mucho. Existen culturas en las que el hogar es el dominio de la mujer, y existen formas de vida en las que es un escaparate público, y la mirada pública penetra en sus secretos.

Sin embargo, generalmente la intimidad del hogar es un recinto casi sagrado en nuestra cultura.¹¹²

Estos trabajos no son los únicos realizados a lo largo del siglo XX, pero sí permiten mostrar un abanico de enfoques con los que se trabajó la casa. De ellos se decantan dos puntos fundamentales que sirven para repensar la casa:

1.º La arquitectura para poder entender y explicar la casa tuvo que recurrir a otras disciplinas, como ser la filosofía, la historia social, etc., ya que careció de herramientas para comprender las dimensiones de la casa. Entre esas cuestiones se resalta la distancia entre el imaginario disciplinar y el imaginario del habitante.

2.º En todos los casos relevados, se identifica poca visibilidad y comprensión de las partes de la casa. Ya no sólo del dormitorio, sino de todas las partes en general. Son escasas las menciones a las habitaciones, como si las casas tuvieran siempre los mismos lugares. Es en los enfoques proyectuales donde hay mayor referencia a los espacios, aunque los abordajes que se proponen son descriptivos.

En este capítulo, merece una mención especial la colección de la *Historia de la vida privada* dirigida por Ariès y Duby, puesto que dicha investigación se ha constituido como referente de muchos de los textos pre-

112 Pallasmaa (2016): 26.

sentados. En particular, y por pertinencia, se ha seleccionado analizar el tomo n.º 9, *La vida privada en el siglo XX*, dirigido por Prost y Vincent.

En cuanto a la dimensión del lenguaje, más allá de que sea una traducción, permite preguntarse cuál es el lugar que tuvo el dormitorio en este relato. El término empleado para llamar al espacio de dormir es “habitación”. En el índice temático no se identifica ninguna entrada para la palabra “dormitorio”, figuran siete menciones para “habitación”, una para “habitación conyugal”, otra para “habitación de criada” y una para “habitación individual”. Esto resalta dos puntos: primero, que la palabra “dormitorio” parece no ser requerida en un discurso donde no predomina la mirada funcional; y segundo, las escasas menciones sobre este espacio permiten inferir su poca relevancia. Al reflexionar sobre los nombres empleados para referir o clasificar los tipos de habitaciones, se puede observar que tienen que ver con la condición de su habitante: matrimonio, individuo o “criada”. Lo que caracteriza el rol predominante otorgado al habitante por sobre otras posibles cualidades del ambiente.

Prost comienza su texto con una idea importante, considera que “la vida privada no es una realidad natural (...) sino más bien una realidad histórica construida de manera diferente por determinadas sociedades”;¹¹³ en la cual los límites no son definidos, sino cambiantes entre lo público y lo privado. El autor considera que uno de los puntos que impacta en los espacios de la vida privada es la institución de la familia, aunque marca la diferencia entre la población burguesa y obrera. En su estudio de la sociedad francesa, reconoce una tendencia hacia lo individual. En esta línea habla de un primer momento donde las viviendas tenían una única habitación que resultaba en problemas de hacinamiento. Mientras que para finales del siglo XX destaca el aumento en cantidad y superficie de los ambientes, lo que habilita a una especialización funcional.

113 Prost ([1987] 1991): 15.

Prost considera como una revolución los cambios que introdujo en la sociedad francesa la “vivienda moderna” con sus nuevas comodidades e instalaciones. Él identifica que la privacidad no se da sólo entre la vida doméstica y lo público, sino que dentro de la misma vivienda se constituyen “espacios personales”.¹¹⁴ La posibilidad de que el individuo pueda tener su espacio privado fue también acompañada por las transformaciones en la concepción de la familia, el rol de los padres y la sociedad en general. El autor también detecta en las diferentes relaciones entre el hombre y su cuerpo, que se vieron modificadas en el siglo, un impacto en la vida privada y la identidad personal (refiriendo al aseo, su cuidado, reivindicación, etc.). Otras dimensiones que explora en la vivienda son el trabajo y el rol del hombre y la mujer.

El autor permite, mediante la introducción de muchas problemáticas, evidenciar los cambios en la vida privada de manera general en la sociedad francesa. Esta historia que Prost construye, permite repensar las coincidencias que se dan con los espacios estudiados de las novelas en los cuales se plantea que los personajes tienen una habitación propia, situación que no se dio antes en la historia.

El escritor norteamericano Bryson, quien reside en el Reino Unido, escribió un extenso libro *En casa. Una breve historia de la vida privada*, trabajo que surge de recorrer y pensar su propia casa, una antigua rectoría anglicana en Norfolk. El autor afirma que “en realidad la historia es básicamente esto: montones de gente haciendo cosas normales”,¹¹⁵ así se propone el siguiente objetivo:

Y así fue como tuve la idea de iniciar un viaje, de deambular de habitación en habitación y reflexionar sobre cómo cada una de ellas ha figurado en la evolución de la vida privada. El baño sería una historia de la higiene, la cocina del arte culinario, el dormitorio del sexo, la muerte y el sueño, y así sucesivamente. Escribiría una historia del mundo sin salir de casa.¹¹⁶

114 Prost ([1987] 1991): 76.

115 Bryson ([2010] 2015): 16.

116 Bryson ([2010] 2015): 17.

Bryson propone un enfoque quizás cuestionable al validar el concepto de “evolución”, entiende la historia como una construcción lineal fundada en posibles orígenes, por ejemplo, afirma que: “es imposible hablar de baños sin hablar de los romanos”.¹¹⁷ Esta visión coincide con la propuesta de Rybczynski.¹¹⁸ El autor asume la posible dispersión que implica considerar que la vida doméstica no se explica sólo por lo que sucede en la casa sino que es necesario entender todo lo que ha ocurrido a su alrededor. Se observa que la falta de metodología o criterios históricos termina pautando un recorte subjetivo a ciento cincuenta años, momento que afirma “nació el verdadero mundo moderno”.¹¹⁹

El capítulo *El dormitorio*, plantea muchas situaciones y hechos dispersos sin criterios claros de selección, trata problemáticas vinculadas a las camas, a la sexualidad, la masturbación, la sífilis, el matrimonio y la muerte, entre otros. La dispersión discursiva es tal, que aunque mucho se explica, poco aporta a entender algún tipo de historia o dimensión concreta del dormitorio. Quizás lo más pertinente para este trabajo es su comentario inicial:

El dormitorio es un lugar extraño. No hay otro espacio en la casa donde pasemos más tiempo sin hacer nada, y haciéndolo de la forma más silenciosa e inconsciente, y así es en el dormitorio donde se materializan gran parte de las desdichas más profundas y persistentes de la vida. Si está usted moribundo, enfermo, agotado, con problemas sexuales, con ganas de llorar, atormentado por la ansiedad, demasiado deprimido para enfrentarse al mundo o carente de ecuanimidad y alegría, el dormitorio será el lugar donde con toda probabilidad lo encontraremos.¹²⁰

117 Bryson ([2010] 2015): 18.

118 Rybczynski ([1986] 1991).

119 Bryson ([2010] 2015): 18.

120 Bryson ([2010] 2015): 431.

Es notable cómo se vislumbra una matriz negativa en torno al dormitorio. No sería posible ser feliz en el dormitorio, aunque no se expresa, está implícito el aislamiento, el encierro y la soledad. Parece que el dormitorio se podría materializar como el límite entre lo público y lo privado dentro de la casa y donde las imágenes de felicidad no pueden ingresar.

Chollet, periodista y ensayista francesa, en su libro *En casa* aborda la vivienda desde la perspectiva del siglo XXI, su enfoque parte de una crítica en torno al imaginario construido históricamente sobre el rol femenino dentro de la casa, lo doméstico y la sociedad en general. Su trabajo reflexiona sobre los significados y transformaciones en varias dimensiones de los espacios de la casa. La propuesta se estructura desde las problemáticas, cruzando algunos ambientes, lo que permite recuperar algunas imágenes del dormitorio, quizás validas en la actualidad.

La autora expone una clara imagen sobre la concepción del encierro y la soledad, circunstancias que confiesa disfrutar a pesar del prejuicio social. Se resaltan los cambios que ha implicado el uso de internet, de todo ese universo, del atractivo de las redes sociales y la posibilidad de acceder a un sinfín de webs y datos. Confronta esta nueva imagen con la de su habitación de adolescencia “aparentemente bien cerrada” donde todo estaba allí, en los libros, revistas, cartas y conversaciones telefónicas.¹²¹ Por ello, afirma como algo casi inevitable:

(...) hay que rendirse a la evidencia: puedo cerrar todas las puertas que quiera a mi alrededor, pero ya nunca estoy sola. (...) Mi cerebro está abierto a los cuatro vientos. Se parece a una radio que cambia de frecuencia cada dos minutos. Mi pensamiento no para de irse por las ramas; (...) Sigo experimentando una imperiosa necesidad de soledad y disfrutar esos momentos, pero ya no es el mismo tipo de soledad.¹²²

121 Chollet ([2016] 2017): 62.

122 Chollet ([2016] 2017): 54.

Chollet nos advierte sobre la importancia de reconocer que en nuestros deseos de una vivienda existen imágenes construidas culturalmente, que en cierta medida interfieren sobre nuestras fantasías. Como ejemplo sugiere pensar en las imágenes de vivir en el campo, en una choza aislada, fuera de la densidad y problemas que acarrearán las grandes ciudades.

Al igual que sucede con los textos escritos por arquitectos, los enfoques son muy variados. El tipo de trabajo y profundidad propuestos para los dormitorios se da con distintos matices, se podría decir que está presente aunque nunca es representado en su total complejidad. Cada autor ofrece algunas caras de ese “dormitorio” o algunas pocas “imágenes”, y queda en el lector terminar de darle sentido a ese espacio. Desde una perspectiva más crítica, los textos carecen casi de descripciones espaciales, por ende, también recae en el lector determinar qué tipo de dormitorio se imagina. Ningún autor aclara que los dormitorios son cuadrados o rectangulares, pero nadie dudaría de leerlos de otra manera.

2.4 El dormitorio poético

Cuando se hace una revisión de fuentes que hayan presentado “imágenes” del dormitorio a lo largo de siglo XX, nos encontramos tres textos con visiones muy diferentes que permiten un acercamiento más sensible al dormitorio y su universo simbólico.

En esta línea, la escritora Virginia Woolf en su ensayo *Un cuarto propio* de 1929, propone como disparador pensar que: “para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio”.¹²³ La autora afirma que por cuestiones sociales y culturales las mujeres precisaban un “cuarto con cerradura en la puerta si quieren escribir novelas o versos”;¹²⁴ destaca que la posición en la que ha estado ubicada histó-

123 Woolf ([1929] 2014): 18.

124 Woolf ([1929] 2014): 140.

ricamente la mujer ha sido claramente de inferioridad con respecto a la del hombre.

Woolf ve en el “cuarto” el símbolo de la independencia “y una cerradura en la puerta el poder de pensar por sí mismo”.¹²⁵ También asocia esos cuartos con la femineidad, entendiendo que las mujeres han estado allí millones de años, impregnando las paredes de su fuerza creadora. Y que muchas de esas vidas en esos cuartos no fueron registradas, observa que lo cotidiano ha desaparecido frente a hechos históricos destacados y así remite a la triste imagen de la ausencia o del ocultamiento de la mujer y sus problemáticas “(...) la acumulación de vidas ignoradas”.¹²⁶

En cuanto a la novela, eje también del trabajo, Woolf ofrece una atractiva representación que implica reflexionar sobre el conflicto que esta presenta con la vida:

Si cerramos los ojos y pensamos en la novela como un todo, parece una creación que repite la vida como un espejo, aunque, por cierto, con simplificaciones y deformaciones innumerables. De cualquier modo, es una estructura que deja una forma en la mente (...). Esa forma, pensé, (...) despierta en nosotros la clase de emoción apropiada. Pero esa emoción enseguida se mezcla con otras, porque la ‘forma’ no está hecha por la relación de una piedra con otra piedra, sino por la relación de un ser humano con otro ser humano.¹²⁷

Con esta visión, entiende que las novelas generan emociones diversas en los lectores, y que en cierta medida chocan con nuestra vida y con lo que somos. Así postula que, “La vida entra en conflicto con algo que no es la vida. De ahí la dificultad de llegar a un acuerdo sobre las novelas, y el dominio inmenso que tienen sobre nuestros prejuicios

125 Woolf ([1929] 2014): 142.

126 Woolf ([1929] 2014): 120-121.

127 Woolf ([1929] 2014): 99.

íntimos".¹²⁸ Del cuarto que habla Woolf, no se dan precisiones físicas, no sabemos mucho en qué tipología de casa se ubicaba, ni cómo era espacialmente, pero sí se pueden identificar y sintetizar cuáles eran las imágenes con las que estaba impregnado. El cuarto se cruza con las imágenes de intimidad, poder, independencia, propiedad, encierro y aislamiento. Muchas de estas imágenes las encontraremos también en las novelas analizadas.

Desde su estudio fenomenológico, Bachelard en *La poética del espacio* plantea que "de los valores de intimidad del espacio interior, la casa, sin duda alguna, es un ser privilegiado" siempre que se la considere en "su unidad y su complejidad".¹²⁹ En sintonía con esta visión, entiende que la casa ofrece imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes, y que para poder abordar esas imágenes de la intimidad no sería suficiente pensar la casa como un "objeto" sino que hay que superar los límites de la descripción.

Bachelard explica la casa como "nuestro rincón en el mundo", "nuestro primer universo", "un cosmos".¹³⁰ En esa casa que Bachelard explora, da cuenta de cómo la imaginación trabaja cuando se ha hallado "albergue", y cómo su potencia puede construir muros infranqueables o hacer temblar cualquier estructura. Así revaloriza el papel de la imaginación, porque para él, el ser "vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños".¹³¹ Dentro de los beneficios de considerar la casa destaca:

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos (...)
Entonces, los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de

128 Woolf ([1929] 2014): 99.

129 Bachelard ([1957] 2011): 33.

130 Bachelard ([1957] 2011): 34.

131 Bachelard ([1957] 2011): 35.

las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas.¹³²

La imaginación, para el autor, no puede dissociarse de la memoria, por ello explica que la casa no se vive sólo en el día o en la historia, sino que también por los sueños de las otras casas que se han habitado, que como recuerdo se vuelven presente. En esta complejidad que plantea la casa, Bachelard entiende que sin quebrar el equilibrio entre memoria e imaginación se puede “sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada. En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa”.¹³³ La fuerza que se le otorga a la imaginación y lo poético para llegar a abordar las imágenes de la intimidad de la casa, es la que nutre el espíritu y mirada con las que nos acercaremos a las imágenes del dormitorio. En particular sobre los recuerdos, el autor reconoce cómo el hombre no puede inscribirlos por fuera del espacio, el tiempo es una noción construida que no tiene representación en los ensueños:

(...) gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue (...) volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. (...) 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 (...).¹³⁴

Aunque Bachelard no brinda una definición de qué significa el dormitorio, sí aclara que para él “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”.¹³⁵ Esto hace pensar que muchas de las imágenes y reflexiones que hace de la casa son válidas de considerar al

132 Bachelard ([1957] 2011): 36.

133 Bachelard ([1957] 2011): 36.

134 Bachelard ([1957] 2011): 38-40.

135 Bachelard ([1957] 2011): 35.

mirar sus partes. Dentro de estas se podrían rescatar para profundizar en los imaginarios del dormitorio las imágenes de los rincones, el cajón, los cofres y los armarios, la dialéctica entre lo de adentro y lo de afuera.

En cuanto al “cuarto”, Bachelard situándose en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía, profundiza en la vinculación entre el narrador y el lector. De este modo, explica que cada vez que se “escribe un cuarto”, se “lee un cuarto”, se “lee una casa”. Aunque esta interpretación resulta atractiva desde las imágenes, quizás soslaya la complejidad y particularidad de las partes, no sería apropiado entender que la lectura de una de sus partes define el todo, pero sí que su comprensión habla también de la casa. En esta línea el autor ofrece una imagen clara:

(...) a la primera abertura poética, el lector que ‘lee un cuarto’, suspende la lectura y empieza a pensar en alguna antigua morada. Queríamos decirlo todo sobre nuestro cuarto. Queríamos interesar al lector en nosotros mismos (...) Los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo.¹³⁶

Esta sugerente frase sintetiza muy concretamente uno de los atributos más destacados de la literatura, y es su potencia para producir imágenes, tanto en el que escribe como en el que lee. Y más aún, Bachelard abre la puerta para comprender el cuarto y la inmensidad y complejidad de sus imágenes. Esta conceptualización es clave para trabajar los imaginarios del dormitorio en el contexto de las novelas, porque debe reconocerse que probablemente con cada lectura que se realice de los dormitorios se producirán distintas imágenes dependiendo de quién las lea.

Otro autor de origen francés que imagina y razona sobre el espacio es Georges Perec. En su texto *Especies de espacios* de 1974 propone como objeto de trabajo “el espacio”, busca mirar los espacios más

136 Bachelard ([1957] 2011): 44.

próximos, la ciudad, el campo, los pasillos, aquellos espacios donde vivimos. Para Perec, “los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones”.¹³⁷ Afirma que vivir es pasar de un espacio intentando no golpearse. En este texto, reflexivo y personal, el autor entre otros espacios decide abordar la “habitación” y la “cama”. En cuanto a la habitación, destaca el valor del recuerdo y la memoria, describe en primera persona cómo esos lugares donde durmió se convierten en espacios que puede reconstruir y revivir a partir de los detalles que ha memorizado:

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 una 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 vuelvan a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado de nuevo en esa habitación.¹³⁸

Este papel otorgado al espacio coincide con lo que con mayor detalle explora Bachelard, cómo el hombre sólo puede pensarse en el espacio. Y cómo ese espacio no se suscribe a los espacios “reales”, sino también a todos aquellos espacios donde hemos vivido a lo largo de nuestra historia. Perec también plantea en su escrito ciertos interrogantes para poner en cuestión qué es vivir y apropiarse de una habitación, algo que parecería en principio muy simple abre nuevas puertas para repensar la relación habitante-espacio:

137 Perec ([1974] 2001): 25.

138 Perec ([1974] 2001): 43.

Vivir en una habitación ¿qué es? Vivir en un sitio ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno? ¿Cuando se han puesto a remojo los tres pares de calcetines en un barreño de plástico rosa? (...) ¿Cuando se han experimentado allí las ansias de la espera, o las exaltaciones de la pasión, o los tormentos del dolor de muelas?¹³⁹

El autor deja estos interrogantes abiertos, ante la complejidad de afrontarlos es pertinente traer a colación otro texto, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar y cocinar*. En cuyo capítulo *Espacios privados*, escrito por Pierre Mayol, se bosqueja una posible respuesta no del momento en que sucede sino en qué cosas se puede leer la apropiación de un “territorio privado”:

Este territorio privado hay que protegerlo de las miradas indiscretas, pues cada quien sabe que el menor alojamiento descubre la personalidad de su ocupante (...) Un lugar habitado por la misma persona durante cierto período dibuja un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que éstos suponen (...) la manera de organizar el espacio disponible (...) y distribuir dentro de él las diferentes funciones diarias (...) todo compone ya un ‘relato de vida’.¹⁴⁰

El otro espacio que propone Péric es el de la cama. Es atractivo ver que de algo tan simple como la cama, pueden vislumbrarse posturas, concepciones y matices muy diferentes entre los autores. Se podría afirmar que en la totalidad de los textos analizados, sin importar la disciplina, se considera a la cama como un “objeto”, el “principal” del dormitorio. La mirada de Péric sobre la cama abre un abanico de múltiples imágenes, no es la cama “objeto” sino el “espacio” que nos ofrece.

139 Péric ([1974] 2001): 48-49.

140 Mayol ([1994] 1999): 147-148.

La cama es pues el espacio individual por excelencia, el espacio elemental del cuerpo (la cama-mónada), que incluso el hombre más acribillado de deudas tiene derecho a conservar: los del juzgado no pueden llevarse *nuestra cama*; esto también quiere decir (...) que sólo tenemos una cama, que es *nuestra cama*; cuando hay otras camas en la casa o en el apartamento, decimos que son camas para las amistades o camas adicionales. Sólo dormimos bien, al parecer, en nuestra propia cama.¹⁴¹

Perec en su libro bajo el título *Algunas banalidades más* expone tres postulados que vale la pena retomar: el primero enfocado en la cuestión del tiempo –“pasamos más de un tercio de la vida en una cama”–; el segundo refiere a su uso –“la cama es uno de esos extraños lugares en que se está en posición grosso modo horizontal”– a diferencia de otros que tienen usos más especializados. Y en el último recupera una idea del trabajo *Sociología y Antropología* de Marcel Mauss de 1971, donde el autor habla de “técnicas del sueño: la noción de que el acostarse es algo natural es completamente inexacta”.¹⁴² Si se revisa el texto de Mauss para leer lo expuesto por Perec, es pertinente destacar cómo los hábitos del dormir son construcciones.¹⁴³ Mauss explica que: “Dentro de las sociedades hay que distinguir las que no tienen lugar especial para dormir sino el ‘suelo’ y aquellas que se ayudan de ‘instrumento’”, también ejemplifica diferentes formas de dormir, que no todos lo hacen de forma horizontal, hasta resalta aquellos que duermen de pie.¹⁴⁴

Estas reflexiones sobre la cama ayudan a dar densidad al problema que nos confronta considerar el espacio y su uso. La cama y el hábito de dormir acostados están tan instituidos dentro de nuestra cultura que resulta difícil asumir que ambos son construcciones sociales. Es a través de la confrontación con otras culturas que recién son visibles. Las

141 Perec ([1974] 2001): 38.

142 Mauss en Perec ([1974] 2001): 41.

143 Algunos de estos aspectos son también desarrollados por Pascal ([1987] 1989) en su estudio sobre el reposo.

144 Mauss ([1971] 1979): 347.

camas que nos proponen los relatos de muchas de las novelas permiten una lectura simbólica que impregna de múltiples imágenes el dormitorio. Quizás resulta difícil distinguir en los textos el espacio del dormitorio y el espacio de la cama, como plantea Perec, pero sí claramente aporta a dejar de entenderla únicamente como un “objeto” de uso.

2.5 El dormitorio de Buenos Aires

Al analizar las fuentes locales escritas por arquitectos, observamos que son escasos los trabajos que han propuesto otros sentidos o que se han detenido a pensar el dormitorio. Son miles los dormitorios que figuran en libros y revistas, pero cuando se analiza qué dicen, a continuación se evidencia una falta de importancia o comprensión. Por consiguiente, se presentan algunos autores de los últimos años que buscan desde distintas perspectivas construir algún tipo de discurso en torno a este espacio.

Francisco Liernur estudia el dormitorio desde la construcción del dispositivo doméstico moderno en las casas del período 1870-1930, a partir del material obtenido de manuales y revistas.¹⁴⁵ El autor identifica tres momentos con los cuales construye una periodización particular. Habla de una primera etapa, de 1870 a 1910, caracterizada por un dormitorio colectivo que albergaba múltiples funciones y donde predominaban los conceptos 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 instancia en la cual sitúa a los personajes solitarios que residían en un único espacio, como consecuencia de la metropolización de la ciudad y la especulación inmobiliaria.

145 Investigación incluida en la colección *Historia de la vida privada en la Argentina* dirigida por Fernando Devoto y Marta Madero, donde el autor presenta un apartado específico para el dormitorio.

El enfoque incorpora algunas variables del dormitorio pero tiende a construir generalidades con un sesgo de cuestiones instituidas. Predomina lo funcional “como en todos los órdenes de la existencia, la modernización provocará la especialización de los usos y funciones del habitar doméstico”¹⁴⁶ y 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”.¹⁴⁷

Rosa Aboy, en su artículo *Arquitecturas de la vida doméstica. Familia y vivienda en Buenos Aires, 1914-1960*, del año 2008, propone analizar “la relación entre familia y vivienda en Buenos Aires, en la primera mitad del siglo XX. Situando su punto de observación en el escenario doméstico, el trabajo analiza las maneras en que las diferentes formas de organización familiar habitaron sus casas”.¹⁴⁸

La autora recurre a diferentes censos para estudiar esta problemática, busca por medio del cruce entre estadísticas entender las posibles agrupaciones familiares y las características de la vivienda. Si se retoma el análisis efectuado para 1947, se pueden encontrar menciones al dormitorio. La autora destaca que para esa época la habitación era compartida por varios miembros, aunque no se explica cómo era su habitar. Se plasman las tipologías, sus habitaciones, sus características de confort, pero no se logra reconstruir la vida doméstica en detalle como fuera enunciado en los objetivos. Se reconstruye la vivienda, pero las partes son sólo menciones funcionales a títulos ya instituidos. A continuación se recupera un párrafo, para dar cuenta de este enfoque que plantea Aboy para 1947:

En la ciudad de Buenos Aires (...) No deja de ser sorprendente que aún las viviendas que contaban con más de un cuarto, destinaran a dormitorio sólo una de las habitaciones de la

146 Liernur (1999): 96.

147 Liernur (1999): 98.

148 Aboy (2008): 355.

vivienda, pues sobre el total de 763.131 viviendas en la Capital, el 56% usaba una sola pieza como dormitorio. Estas cifras están mostrando la extensión de la práctica de compartir el más privado de los ambientes de la vivienda, el dormitorio, entre los distintos miembros del grupo corresidente. Estos hechos denotan la pervivencia de pautas culturales emparentadas con los modos del habitar rural (...) usaban una única habitación como dormitorio, independientemente del número de cuartos, y del número de miembros de la unidad doméstica.¹⁴⁹

No se considera que el artículo esté mal formulado, sino que este sirve de ejemplo para visibilizar el tipo de estudio que se realiza cuando se quiere abordar la vida doméstica desde la disciplina. En varias ocasiones está la intención de profundizar pero las reflexiones, aunque aportan a una cierta comprensión de las constituciones familiares, poco dicen del habitar. La justificación de que se mantenía una tradición de un solo dormitorio para la familia explica poco en cuanto a las características de dicho espacio. De ese dormitorio que habla Aboy, se muestra poco; hablar de la cantidad de habitantes es una variable más dentro de muchas otras no consideradas.

En cuanto a la dimensión del lenguaje, no se efectúa ninguna consideración, pero de su lectura se puede inferir un cierto uso de las palabras. Emplea “habitación” y “piezas”, como términos más generales para denominar a las partes o ambientes de la casa. Mientras que “cuarto” lo usa para referir a las habitaciones individuales dentro de un conventillo, pensión o inquilinato, o como sinónimo de “habitación”. Y por último, utiliza “dormitorio” para referir a la habitación destinada al descanso. La palabra “vivienda” es la que aparece mayor cantidad de veces, en algunos casos es reemplazada por “casa” u “hogares” sin diferenciación conceptual o simbólica.

En el libro *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina Moderna*, Anahí Ballent y Francisco Liernur ofrecen un reco-

149 Aboy (2008): 374-375.

rido por la casa mediante diversos estudios realizados a lo largo de 30 años de investigación. Más allá de las ideas en cuanto a la vivienda, interesa rescatar algunas reflexiones iniciales en torno a las dimensiones conceptuales de la casa incluidas en la introducción del libro. A partir de la definición de Gottfried Semper de que “en su expresión más primaria la vivienda no hace más que amplificar la función protectora del vestido”, los autores agregan que “se asocia también a las necesidades y expectativas culturales o espirituales”. En esta misma línea, retoman la imagen de que “la casa es un exoesqueleto inventado por los humanos” de Manuel de Landa, donde para los autores habría diferencias “según cuál sea su colocación en el espacio, en el tiempo y en los sistemas culturales”. Al entender también que, como todo entorno artificial creado por el hombre, la casa forma parte de un sistema de comunicación, Ballent y Liernur terminan sintetizando el concepto de que “la casa es al mismo tiempo objeto material y representación social”.¹⁵⁰

Esta visión de la casa como “objeto” ha sido lo que ha predominado en la arquitectura, y los autores lo refuerzan al decir que la vivienda es un poderoso objeto en la construcción de los imaginarios sociales. Esto hace que Ballent y Liernur justifiquen cómo los cambios tecnológicos y culturales incentivaron transformaciones en el “paradigma de habitación”, aunque reconocible la problemática, deriva en la presentación de una clasificación de casas: “casa eléctrica”, “casa atómica”, “casa del futuro”, etcétera; en la cual destacan que los espacios protagonistas, desde una visión técnica, fueron la cocina y los baños. En cierta forma, esto visibiliza algo de las partes, pero resulta débil frente a la imagen de la casa como totalidad. Este criterio de agrupación y consideración de la casa refleja muchas de las constantes que se ven en otros textos de la disciplina, en los cuales a pesar del reconocimiento de que la casa es algo más que un espacio de refugio, se termina llegando nuevamente a una lógica instituida de categorización.

Otras dimensiones conceptuales que proponen revisar, entendiendo que estas tuvieron impacto en las transformaciones de la casa a lo

150 Ballent y Liernur (2014): 20.

largo del tiempo, son la “estructura familiar”, “la idea de comunidades convivenciales”, “máximo” y “mínimo”.¹⁵¹ A diferencia de los autores antes analizados, en este caso sí se efectúan algunas reflexiones en cuanto a las palabras “casa” y “vivienda”, los autores optan por usarlas indistintamente al reconocer que en grandes rasgos son sinónimos. Pero advierten que al revisar la constitución y empleo en la historia refieren a aspectos distintos:

(...) si casa es un término tradicional y de uso extendido que alude a la relación humana con los espacios destinados a las funciones de reproducción de la vida cotidiana y pone el acento en su carácter de protección, albergue o cobijo. El término vivienda, más moderno, acuñado en el siglo XX y de aplicación restringida, se relaciona con su sentido político y su provisión por parte de poderes estatales o públicos. La casa alude a una forma de relacionarse con el mundo a través del conjunto de operaciones humanas que denominamos habitar (...) La vivienda se refiere al espacio doméstico masivo convertido en tópico de gobierno (...) agenda estatal (...) remite a propuestas de especialistas y técnicos o a valores del mercado.¹⁵²

Esta diferencia que marcan Ballent y Liernur sobre “casa” y “vivienda” sintetiza el uso instituido dentro de la arquitectura. Cuando se elige “casa”, se hace sobre un imaginario más “humanizado”, en el que aparecen las metáforas del refugio. Mientras que al hablar de “vivienda” se considera una imagen más vinculada a la masividad, a la incorporación de otros actores y problemáticas. A pesar de reconocer las diferencias, no queda muy claro por qué los autores mantienen la idea de utilizarlos sin distinción.

Por otra parte, desde una perspectiva histórica, se puede mencionar la tesis de David Dal Castello *Ciudad Circular. Espacios y territorios de*

151 Ballent y Liernur (2014): 21.

152 Ballent y Liernur (2014): 23-24.

la muerte en Buenos Aires, 1868-1903 publicada en 2017, en la cual analiza el dormitorio desde el ritual de velar y cómo en este se daba una yuxtaposición entre lo profano y lo sagrado. Todo el ritual de despedida en el espacio doméstico le permite al autor pensar una fenomenología de la muerte en la que se articula el espacio público urbano y el espacio privado de la casa. Dal Castello esboza la problemática de la muerte y su tránsito en el habitar de finales del siglo XIX y principios del XX, incluido el dormitorio. Es así como el autor construye a partir de diferentes documentos históricos un nuevo enfoque para el dormitorio desde la esfera de la muerte, teniendo en consideración aspectos culturales, sociales y antropológicos. El análisis recorre diferentes tipos de dormitorios y rituales que hablan de esas otras funciones que no han sido estudiadas sobre las partes de la casa. A diferencia de las otras fuentes, Dal Castello profundiza sobre la dimensión simbólica de este espacio y cómo este se transformó a raíz de ciertos hechos históricos puntuales.

A modo de cierre, todos estos autores que han aportado a pensar el dormitorio desde la disciplina mantienen dos características que parece pertinente repensar para seguir indagando en las problemáticas de este sitio de la casa. Primero, en la esfera del lenguaje no se ha identificado una definición ni reflexión sobre el término “dormitorio”, como sucede con “casa” o “vivienda”, todos optan por emplear “dormitorio” en singular sin cuestionamiento. Segundo, aunque se mencionan varios dormitorios en detalle se lo hace en su mayoría desde un enfoque funcional sin dejar claro cómo son los dormitorios desde su configuración espacial.

CAPÍTULO 3

ARQUITECTURA, LITERATURA Y NOVELA

3.1 Arquitectura y literatura

En los últimos años, se han efectuado algunas publicaciones que exploran la relación entre arquitectura y literatura, y exponen el problema de establecer vinculaciones entre ambas disciplinas. De ese universo variado se han escogido tres trabajos escritos por arquitectos, y uno de un periodista y escritor, todos autores argentinos, con el objetivo de identificar las ideologías más allá de los contenidos, descubrir posibles contradicciones y las dificultades que existen al cruzar estos dos campos.

Un trabajo pertinente es el de Cristina Grau, *Borges y la arquitectura*, de 1989. Este libro resulta interesante desde varios aspectos, aunque parte de objetivos claros al llevar el espacio literario al campo de la arquitectura, comete incongruencias entre el plano de lo “real” y el “imaginado” en términos conceptuales. Quizás a diferencia de otros autores que escribieron posteriormente, en este caso la situación es más evidente. La autora se plantea “mirar la obra de Borges desde otro punto de vista, desde la arquitectura” y esto la conduce a “tomar el espacio descrito por Borges y reconstruirlo en términos de arquitectura”,¹⁵³ en otras palabras, efectúa una “traducción” entre los campos. Esta cuestión resulta confusa e incorrecta dentro del marco teórico que sustenta la presente investigación. La metodología empleada para cruzar las disciplinas no es sólo forzada o subjetiva, sino que no termina de evidenciar qué tanto aporta a entender el espacio de la literatura.

153 Grau (1989): 11.

En la práctica, esto se traslada a tejer relaciones entre la vida de Jorge Luis Borges, los espacios que pudo haber visto, sus escritos u obras construidas que representen esos espacios. Por ejemplo, se vincula el Museo Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright con la Biblioteca de Babel de Borges. Esta operación que tempranamente se vislumbra como “extraña”, se refuerza en las entrevistas que le efectúa la autora a Borges, en las que no sólo busca justificar su discurso, sino que propone nexos que el mismo Borges reconoce no haber pensado. La autora asume sus límites y opta por una mirada desde la arquitectura, sin embargo, no logra despojarse de los imaginarios 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, se recuperan algunas expresiones que marcan lo limitado de 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).¹⁵⁴

Lo expuesto caracteriza la tendencia de Grau de 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

154 Grau (1989): 30.

que el lector se convierta en espectador”,¹⁵⁵ 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”.¹⁵⁶

En este contexto, si se retoma la idea de imagen enunciada al principio de este escrito, no sería viable 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. Claro es el ejemplo del empleo del término “verosímil” otorgándole el significado que Todorov llama “ingenuo”, “aquél según el cual se trata de una relación con la realidad”.¹⁵⁷

Grau parece desconocer que sean posibles tantas concepciones de los espacios como lectores, no existe una única decodificación o clasificación como ha acostumbrado la arquitectura a catalogar los espacios. La autora asume que hay un único tipo de lector:

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.¹⁵⁸

La imposibilidad de salirse de los imaginarios instituidos de la disciplina lleva a la autora hasta a hablar de estilos, lo cual sería correcto si se pudieran pensar por fuera de las fronteras de la arquitectura u otorgarle significación al término:

155 Grau (1989): 39.

156 Grau (1989): 62.

157 Todorov ([1970] 1972): 13.

158 Grau (1989): 63.

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.¹⁵⁹

La dificultad de confrontar o cuestionar el campo hace que los significados de "estilo" o "barroco" no sean analizados ni debatidos. En la entrevista que Grau le realiza a Borges y transcribe en su libro evidencia de manera clara la distancia de significados:

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.¹⁶⁰

Para finalizar, se comprende que la ideología es consecuente con la propuesta, que hay una estructura coherente y materiales literarios interesantes, pero las relecturas, interpretaciones y conclusiones resultan

159 Grau (1989): 77.

160 Grau (1989): 73-74.

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. De este modo, se debe poner en perspectiva qué “dice” un estilo de un espacio, cuánto aporta el rotular los espacios con “etiquetas” y más aún cómo contribuye eso a repensar el espacio literario. Aquí se busca marcar un pequeño precedente, si la arquitectura quiere aprender de “otros” espacios, debe primero cruzar sus barreras para no trasladar sus limitaciones.

Desde otro enfoque, Iglesia, arquitecto ya antes mencionado, en su breve texto *Alfonsina y los arquitectos* 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 más destacable es que reconoce la escasa mirada de los arquitectos hacia la literatura en general. Claramente se diferencia, de este trabajo, al resaltar como valor el utilizar la literatura como inspiración o referente. La literatura ofrece mucho más que algo utilitario o funcional. El autor lo expresa de la siguiente forma:

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.¹⁶¹

161 Iglesia (2007 b): 177.

Al igual que se verifica en el texto de Grau, está latente la necesidad de interpretar el relato en términos contextuales, quitándole así potencia a lo “imaginado”. De este modo dice que “Esta poesía se enfrenta, en 1934, con la estética geometrizable y austera (de ángulos rectos y cubos) del movimiento moderno ortodoxo”.¹⁶² En esta última frase puede observarse claramente la dificultad de analizar “imaginarios alternativos”, así como de desligarse de un tiempo y debates disciplinares. Es en este tipo de enfoque donde los planos “reales” e “imaginados” se cruzan de un modo extraño, donde la variable del lenguaje y los significados están totalmente ausentes.

El último arquitecto, Juan Carlos Pérgolis, en su libro *Ciudad express. Arquitectura, literatura, ciudad*, publicado en 2005, también entiende la importancia de abordar la literatura. Él propone observar el espacio arquitectónico y urbano en la narrativa para “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”, porque cree que de este modo se los puede ver desde el ángulo de los escritores, quienes “con sus medios lingüísticos trabajan el espacio y las emociones con habilidad más explícita que la que nos permiten nuestros recursos de arquitectos”.¹⁶³

A medida que el autor avanza en el desarrollo de algunos conceptos se resalta la dificultad de estudiar estos temas desde la arquitectura. En un principio, los objetivos parecen sortear la complejidad de leer la literatura desde la arquitectura, pero en el transcurso del libro el camino se torna confuso y los objetivos adoptan otra dirección. Las mayores dificultades con las que se enfrenta el autor radican en dos esferas; por un lado, 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 esta línea, Pérgolis le dedica un apartado especial a Grau, a pesar de que intenta ubicarse

162 Iglesia (2007 b): 178.

163 Pérgolis (2005): 11.

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?¹⁶⁴

Las intenciones son buenas, sin embargo, las conclusiones no logran cruzar la barrera entre lo “real” y lo “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. Sería importante entender que existen otros espacios que resultan “incomensurables” en términos de los imaginarios instituidos. Reforzando lo antes expuesto, a continuación se presentan algunas otras expresiones del autor en torno a las realidades, reflejos y arquitectura donde vuelve a aparecer la “realidad” como algo de mayor valor. Pégolis afirma que la arquitectura es realidad y que lo imaginado también lo es. Aunque quiere rescatar lo imaginado, termina haciendo lo contrario, para valorizarlo lo asocia a lo “real”, sin comprender que lo imaginado puede tener valor propio por ser “irreal”. Al mismo tiempo, recurre a la noción de “reflejo” para dar densidad a sus dichos pero así recae en el significado más básico, al asimilar el reflejo al espejo o la viabilidad de que la verdad sea algo que escogemos y no una construcción social:

164 Pégolis (2005): 50.

Los 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.¹⁶⁵

El autor, al referir en particular a las ciudades, agrega que es en la dualidad ciudad-jardín donde realidad, ilusión o reflejo muestran su máxima significación. Esta idea la complementa dando cuenta de la poca claridad conceptual sobre la imaginación: “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”.¹⁶⁶ La primera afirmación es clara en cuanto a que la ciudad “real” genera representaciones en los habitantes, pero se contradice al pensar que lo “imaginado” podría ser “real”. Es así como la última frase visibiliza la postura del autor sobre el valor otorgado a lo “imaginado” y a lo “real”, y las carencias al no trabajar el lenguaje en profundidad. La única certeza que se desprende de la lectura es la necesidad que existe de quitarse de encima los preconceptos y valorar lo imaginado como tal.

165 Pérgolis (2005): 33.

166 Pérgolis (2005): 39.

Finalmente, a modo de observar qué sucede en otro campo que retoma la literatura, la arquitectura y la ciudad, se analiza una propuesta dirigida al público en general realizada por el periodista y escritor Álvaro Abós en el libro *Al pie de la Letra*, publicado en 2000. El trabajo resulta atractivo por la minuciosa recopilación de novelas, cuentos, poemas y otros documentos que muestran los imaginarios, cuya diversidad y matices permiten crear diferentes imágenes de Buenos Aires. Desde lo conceptual, el discurso no puede evitar cruzar de manera directa la ficción con la realidad, en el prólogo de la primera edición, el autor reflexiona sobre el aporte de revisar la literatura en términos de la ciudad. Allí también explica el objetivo de entender los espacios que habitan los escritores, postura contraria a la que proponemos 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.¹⁶⁷

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 muestran en un mismo plano. Pese a que el autor reconoce esta cuestión, luego entiende que para él sí tiene un sentido:

167 Abós ([2000] 2011): 11.

(...) 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 interrogué 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.¹⁶⁸

Aunque la postura es válida, le resta jerarquía a literatura, la fuerza a decir algo que no dice. Sería pertinente analizar la literatura desde su lenguaje, cruzar citas de textos con la ciudad es una metodología posible, pero ya no es el texto el que nos habla, sino Abós. Varias de las novelas analizadas en esta investigación están incluidas en el libro, a modo de ejemplo, a continuación retomaremos un extracto de la novela de Mujica Lainez, *La casa*, donde se puede ver que la relación entre ficción y realidad no traspasa el único concepto de “reflejo”. No sería lógico pensar que el escritor quiso decir más que rememorar una imagen de un lugar que conoció, en otras palabras, así parece como que todo se reduce a un juego de similitudes:

En *La casa*, donde el autor incluyó hechos reales, como la resistencia de los criados de Guerrico que, cuando un rematador fue a poner el cartel de venta, se atrincheraron dentro, también comparece el recurso de otras casas 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

168 Abós ([2000] 2011): 12.

mármol de la novela se inspira en un similar que poseía Alberto Zavala 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).¹⁶⁹

Interpretar la literatura de este modo ha sido lo que más ha proliferado puesto que resulta difícil desprenderse de los “imaginarios instituidos”. Estos discursos permiten validar la complejidad de trabajar estos temas, no obstante, algunos lo han logrado en mejor medida que otros. Resulta llamativo que a pesar de que varios autores definen algunos términos claves, poco han escrito sobre el concepto “realidad”. Es más, casi no han profundizado sobre el lenguaje o aspectos generales de la literatura. Efectuar una lectura crítica de estos autores no va en detrimento de reconocer su aporte a la comprensión de la temática.

3.2 Literatura y novela

Sería ingenuo creer que es factible plasmar de forma integral un estado de los estudios de la literatura y la novela, puesto que a lo largo del siglo XX han sido innumerables los trabajos que han abordado la temática. Es por ello que hemos seleccionado dos autores destacados que han tratado algunas cuestiones específicas sobre la novela y la realidad, que amplían y contribuyen al desarrollo de la problemática. Asimismo, es válida la aclaración de que a pesar de que no se reconstruirá una historia transversal de las corrientes literarias, se debe hacer una breve mención a la corriente realista dentro de la novela, y su posible nexo ideológico con las nociones y cuestiones teóricas que proponen los filósofos y críticos literarios analizados.

En las primeras líneas de este libro se mencionó la noción de “reflejo”, la necesidad de revisar su origen y significado surgió de su recurrente aparición en las fuentes. La frase “que la ficción es un reflejo

169 Abós ([2000] 2011): 157.

de la realidad” se ha popularizado tanto, o más propiamente dicho, está tan “instituida” que ya no se sabe con precisión cuál es su significado. Si se revisa desde una mirada histórica qué se ha dicho sobre ésta, es más que pertinente el texto de Georg Lukács, *Problemas del realismo*, de 1955.¹⁷⁰ En su ensayo *Arte y verdad objetiva* de 1934, el autor habla de una “teoría del reflejo” que sienta sus orígenes en Karl Marx, Friedrich Engels, Lenin y Stalin. Lukács explica que el fundamento de todo conocimiento justo de la realidad es el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior, eso es, de su existencia independientemente de la conciencia humana. Esto permite inferir que existe una realidad y un mundo objetivo más allá de la conciencia que pueda tener el hombre de ese mundo.

Este enfoque difiere claramente de las ideas de otros autores ya planteados. Si se profundiza en los dichos del autor, él también agrega: (...) toda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella”. Es aquí donde ya se esboza la idea del reflejo, y también al afirmar que “este hecho fundamental de la relación de la conciencia con el ser se aplica asimismo, por supuesto, al reflejo artístico de la realidad”.¹⁷¹ En otras palabras, esto significa que podríamos confrontar estas ideas con el concepto de los imaginarios alternativos, puesto que Lukács establece un lazo entre reflejo, arte y realidad que nos sitúa en la vereda de enfrente.

No contamos con suficientes herramientas para justificar si fueron estas las líneas ideológicas que sentaron la popular idea del reflejo en la literatura, pero podrían dar sentido a por qué ciertas corrientes continuaron a lo largo del siglo encontrando en el concepto del reflejo una forma de referir al arte y sus producciones. Lukács, al resumir su teoría, enuncia:

170 Se excluyen en este estudio el contexto ideológico en que fue producido dicho trabajo, puesto que el foco se ubica en entender la propuesta conceptual en torno a la idea del reflejo.

171 Lukács ([1955] 1966): 11.

La teoría del reflejo constituye el fundamento común de *todas* las formas del dominio teórico y práctico de la realidad por la conciencia humana. Es, pues, también el fundamento de la teoría del reflejo artístico de la realidad, y el objeto de las disquisiciones ulteriores consistirá en determinar lo *específico* del reflejo artístico *dentro* del marco de la teoría general del reflejo.¹⁷²

La visión que tiene Lukács sobre la obra de arte incluye también decir que esta debe reflejar de manera “proporcionada (...) la porción de vida por ella plasmada”, afirma que no hay obra que pueda plantearse el objetivo de reflejar la “totalidad de la vida”.¹⁷³ Sobre la decodificación que hacemos de la obra de arte, entiende que la “paradoja del efecto” de la obra de arte es que “nos entregamos a ella como una realidad puesta ante nosotros como tal realidad”, aun sabiendo “que no se trata de realidad alguna, sino meramente de una forma particular del reflejo de la realidad”.¹⁷⁴ Este camino que transita el autor en el desarrollo de su teoría no sólo establece un lazo entre arte y realidad, sino que asume que hay una realidad “objetiva” posible de contar. En *Ensayos sobre realismo*, Lukács brinda una definición más concreta sobre el realismo:

(...) en realidad el realismo no es del todo un ‘camino intermedio’ entre la falsa objetividad y la falsa subjetividad; más bien, al contrario, es el verdadero *tertium datur* frente a los seudodilemas que derivan de los problemas impropriamente planteados por aquellos que sin brújula erran desorientados en el laberinto de los tiempos actuales. Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre una abstracta ‘medianía’, como el cree el naturalismo; (...) La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres

172 Lukács ([1955] 1966): 11.

173 Lukács ([1955] 1966): 23.

174 Lukács ([1955] 1966): 26.

como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual.¹⁷⁵

Mijail Bajtín¹⁷⁶ es uno de los autores que ha aportado a la comprensión del problema de los géneros discursivos. En su texto sobre el tiempo y el espacio en la novela, tras un análisis de diversos relatos, arriba a algunas conclusiones pertinentes sobre el “mundo representado”. Bajtín explica que los elementos que “participan de manera igual en la creación del mundo representado en el texto” son “la realidad reflejada en el texto, los autores-creadores del texto, los intérpretes del mismo (...), los oyentes-lectores que están recreando y, en ese proceso, renovando el texto”.¹⁷⁷ Esta visión complejiza la dimensión del reflejo, ya que no solamente se considera conceptualmente viable la idea de la realidad reflejada, sino que lo toma como un elemento más dentro de la creación de un texto.

Bajtín también justifica que existe una “frontera” entre “el mundo real creador” y “el mundo representado”. Y por ello reconoce “inadmisibles” y como un error “metodológico” las siguientes confusiones que observa en el pasado y su presente, a las cuales denomina: “realismo ingenuo”, que confunde el “mundo representado” con el “mundo creador”; “biografismo ingenuo”, que confunde “el autor-creador” con “el autor autor-individuo”; y la última, “el dogmatismo en la concepción y en la valoración”, que refiere al “oyente-lector” de distintas épocas que “recrea y renueva” con el “contemporáneo oyente-lector pasivo”. El autor postula que la frontera no debe entenderse como “absoluta e imposible de ser superada”, que aunque “sea imposible la fusión entre el mundo representado y el creador (...) ambos están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción”.¹⁷⁸ En este sentido, concluye:

175 Lukács ([1945] 1965): 13.

176 Bajtín ([1975] 1998).

177 Bajtín ([1975] 1998): 403.

178 Bajtín ([1975] 1998): 404.

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores.¹⁷⁹

Esta visión del autor permite seguir reflexionando sobre las complejas relaciones y tensiones que se dan en el universo de las representaciones. Nos interpela a repensar cómo caracterizar los vínculos entre el autor, el lector y el texto escrito.

3.3 La literatura en Buenos Aires 1950-1970

Abordar la literatura significa profundizar en un campo diferente al de los arquitectos, por lo que para conocer sus propias problemáticas revisaremos algunos autores que nos permiten un acercamiento a las novelas eje de este trabajo, así como caracterizar el período en estudio. Juan Portantiero, crítico de la época, en su libro *Realismo y realidad en la narrativa Argentina*, de 1961, pone en perspectiva la década de los años cincuenta. El autor plantea que esta se puede caracterizar por el problema de la relación entre “el intelectual y la realidad”. Portantiero conecta el arte con lo social y político y funda su ideología en autores tales como: Marx, Lenin, Lukács, entre otros. Es así como retoma la noción de “realismo” para caracterizar la nueva novelística y define “realismo” no como método, sino como una “tendencia artístico-cultural” representada, por ejemplo, por Viñas y Guido, que busca desde el pensamiento “comprometido” una nueva relación entre “los intelectuales y el pueblo-nación”.¹⁸⁰

179 Bajtin ([1975] 1998): 404.

180 Portantiero ([1961] 2011): 87.

Portantiero destaca en estos jóvenes escritores una “toma de conciencia con la desagradable realidad”¹⁸¹ forzada probablemente por la coyuntura del peronismo, hecho histórico-social que permitió el “reencuentro entre los intelectuales y la realidad mediante la ruptura (...) de viejas correspondencias que ya no funcionaban”.¹⁸² A Guido, le critica que en sus novelas no pudo casi nunca fusionar el hecho histórico y el hecho individual, esto lo sustenta en el supuesto déficit en el conocimiento de la realidad que se aspira recrear. Un aspecto clave que se desprende del discurso de Portantiero es la creencia válida de que hay una “realidad” para contar, además de otorgarle al artista y al arte la responsabilidad de comprender y nombrar esa realidad. Más allá de las cuestiones puntuales, puede reconocerse en el discurso una lucha ideológica por institucionalizar dentro del campo de la literatura una nueva generación de escritores.

Ángela Dellepiane en 1968 publica en *Revista Iberoamericana* el artículo *La Novela Argentina desde 1950 a 1965*, en el que reconoce que en esos años coexisten distintos estratos de escritores. La primera caracterización la marca con una gran legión de escritores, muy conocidos, que tuvieron sus primeras publicaciones hacia el primer cuarto de siglo y que continuaron publicando novelas en el período analizado. En ese grupo estarían incluidos con distintas “tendencias” los escritores: Sabato, Mujica Lainez, Lange, Bioy Casares y Mallea. En particular, sobre este grupo destaca a:

‘los discípulos’ aventajados de los vanguardistas que empiezan a hacer sus primeras armas hacia 1940 y que dieron en ese momento sus obras más maduras. Lo caracteriza como un conjunto heterogéneo en el que los apellidos más descollantes eran los de Sabato y Cortázar.¹⁸³

181 Portantiero ([1961] 2011): 89.

182 Portantiero ([1961] 2011): 87.

183 Dellepiane (1968): 238.

Hacia 1945, la autora reconoce otro grupo de jóvenes a los que llama “los enojados”, a quienes caracteriza por ir contra los escritores “mayores, despreciándolos por su esteticismo y vaciedad, por su retórica” y por mirar “la realidad en que viven, con enojo”.¹⁸⁴ De estos jóvenes diferencia dos grupos que responden a “tendencias tradicionales en la literatura argentina” en los que encuentra cosas que los unen y diferencian. El primero, en el que incluye a Guido, “subscriben a una literatura comprometida, de testimonio o denuncia”, y el segundo grupo, en el que ubica a Denevi, que “hacen una literatura que no es social, aunque tampoco pueda tildársela de esteticista o formalista”. Les asigna a todos la importancia de “haber despertado a la vida literaria con la segunda posguerra, con el influjo de Sartre y el existencialismo”, compartir inquietudes similares y sufrir la experiencia del peronismo.¹⁸⁵ La autora marca las diferencias en las soluciones, la forma de expresarse, qué tan comprometidos estaban y su grado de enojo. Asimismo, explica que en el recorte en estudio todos conviven pero “en diversos niveles temporarios”, que todos existen y escriben pero que unos pocos son “rigurosamente actuales”, que para ella serían la “generación del ‘40” y “los enojados”.

Esta visión de Dellepiane coincide con la línea también marcada por Portantiero y varios autores de la época. Reconoce como hechos claves el ingreso de jóvenes a la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires en 1945, el ascenso de Juan Domingo Perón, la prohibición de hablar de política y cómo esto los enfrenta a los “padres”, para revisar el concepto de literatura y el rol de escritor con la sociedad. Dellepiane ve en la “búsqueda del ser argentino o nacional” el motor de creación de “los enojados”, reconoce también que pertenecían a la burguesía y que por ello también existía “un cierto sentimiento de culpa”.¹⁸⁶ Para expresar sus ideas, “los enojados” recurrieron a la publicación de numerosas revistas, de corta vida, que hoy se convierten en fuentes de

184 Dellepiane (1968): 240.

185 Dellepiane (1968): 241.

186 Dellepiane (1968): 243.

esta investigación, como ser *Letra y Línea*, *Contorno* y *Centro*, ya que permiten un acercamiento a las visiones y debates de la época.

La autora, tras recorrer diversos autores que conforman el grupo de los enojados y revisar sus novelas y enfoques, arriba a ciertas conclusiones que permiten definir constantes que veremos luego en los dos autores de ese grupo que este estudio recupera, Guido y Denevi, y los motivos por los cuales se confrontan con los “padres”. En esta instancia es importante entender la postura de la autora sobre esta generación de “los enojados”. Si bien rescata algunas cuestiones, finalmente al referir a sus novelas, termina diciendo que en ese momento era más el público el que pedía una novela de acusación, protesta, testimonio, información, que el propio escritor. Y retomando la idea de Portantiero, en cuanto a la relación con la realidad, enuncia “si la denuncia o el testimonio han de ser verdaderos, deberían ser fiel reflejo de la realidad, del contorno, para hablar con palabra acuñada por estos escritores”. También agrega “de la lectura de esta novelística no se deriva placer estético alguno, no hay destreza en el manejo de la lengua o un sólido conocimiento de ella”. Y para reforzar todavía más su crítica dice: “La novela es arte, mas no en estos escritores. En ellos parecería haberse igualado novelar con periodismo, y esto con grave desmedro para aquel género literario”.¹⁸⁷

La postura de los críticos de la época tiñó los debates en torno a los autores y novelas publicadas durante el mismo momento histórico. Desde distintas perspectivas y con diferentes tonos se plantea la relación entre los escritores y su “realidad” tomando como objeto de análisis las novelas. Mirar esta dimensión desde la actualidad permite en principio reflexionar sobre cuál era la idea de “realidad” y “ficción” del momento y caracterizar el campo de la literatura y la inserción de los autores. En cuanto a los trabajos más actuales que retoman a los autores y las novelas, como se validará en el próximo apartado, algunos autores logran sustentar un nuevo enfoque sobre las novelas, mientras que otros no llegan a despegarse de los debates o resignificar los discursos y conceptos transcurridos más de cincuenta años.

187 Dellepiane (1968): 281.

3.4 La crítica literaria

Como clave para entender el enfoque de este trabajo, a continuación se hace una revisión histórica de lo que se ha escrito sobre los autores y las novelas seleccionadas para esta investigación en el ámbito local. A causa del reconocimiento que tienen algunos de los escritores, la selección de las fuentes se suscribe casi exclusivamente a textos centrados en cada uno de estos, los debates sobre su narrativa y las novelas en estudio. Las fuentes constituyen, por un lado, fuentes primarias de la época, revistas y libros de crítica literaria publicados en el periodo 1950-1970 mientras que, como fuentes secundarias, se eligen algunos trabajos publicados a partir de 1970 a la actualidad que retoman los debates. La cantidad de revistas publicadas durante estos años da cuenta del relevante papel de la crítica, también en la revisión de quiénes eran los que estaban a cargo de las publicaciones se desprende una constante de personajes que sentaron las bases de una nueva forma de construir la crítica literaria, y como tal se constituyeron quizás en los que institucionalizaron los discursos de la época, validando o no autores y novelas.

Asimismo, este material busca poner luz sobre los tipos de análisis que se han realizado desde la literatura sobre los discursos producidos en las novelas. A pesar de las diferencias entre los autores y novelas, el periodo se cubre de una crítica cruzada por la idea de la función social del escritor, de su relación o la de la novela con la “realidad”, aspecto que revisaremos con especial atención. En esta dimensión, las críticas permiten vislumbrar una cierta manera de abordar las novelas que ha sido difícil de quebrar, y que se traduce, por ejemplo, en la imposibilidad de analizar las novelas como “textos” fuera de su contexto o en leerlas como “testimonios” de una época. Aquí no se niega el contexto de producción, sino que se busca evidenciar la complejidad de entender los términos “realidad” y “ficción” y el papel que juegan los “imaginarios”. Un aspecto importante a resaltar es el campo de oportunidad que se vislumbra para empezar a interpretar las novelas desde sus “imágenes” y “espacios”.

Para facilitar la lectura, se ha decidido exponer a cada uno de los escritores de manera independiente efectuando una revisión de las críticas con lógicas cronológicas. Primero se recuperan las ideas predominantes del período en estudio, para luego dar cuenta de algunas visiones más actuales.

Bioy Casares Adolfo

A los pocos meses de publicado *Diario de la guerra del cerdo*, en la revista *Los Libros*, Enrique Pezzoni en el artículo *El diario de la guerra* presenta algunas reflexiones sobre dicha novela. El acercamiento que hace se diferencia de las líneas críticas que observan el papel del autor y su realidad. En este caso, los fundamentos son más que pertinentes para este trabajo, ya que parte de entender que el relato le propone al lector soñar. Explica que:

(...) las imágenes del sueño (...) se imponen al soñador como *presentaciones*, como objetos de percepción autónomos que subrayan a quien los atestigua: no una realidad que haya sido descripta o nombrada, pero sí un enigma distante y ajeno que debe descifrarse.¹⁸⁸

Esta mirada rescata la cuestión de la relación entre el texto y el lector, dejando para otros debates la realidad del escritor, lo que se refuerza también cuando Pezzoni recalca que:

Diario de la guerra del cerdo se define como el cotejo entre dos sintaxis que se dan en el mundo: la de lo real, la de lo literario. Sólo que lo real, es aquí una ausencia (...) que sólo puede llenar el lector en la aventura de la otra sintaxis.¹⁸⁹

188 Pezzoni (1970): 4.

189 Pezzoni (1970): 4.

El autor reconoce que si los hechos podían ser aceptados como “verosímiles” era porque el lector ponía en “marcha la máquina productora de secuencias narrativas que no remiten a una ‘verdad’ exterior del libro, sino a una confrontación de esa posible ‘verdad’ y la conducta del relato”. Pero esto lo lleva a retomar otras críticas y afirmar que las operaciones en el relato no incluyen lugares reconocibles para darle verosimilitud o “contaminar de irrealidad al mundo cotidiano”. Más aún, que Bioy Casares no propone “un mundo pavoroso e ilusorio que reemplace al real”. Afirma que él elaboró el relato para “persuadirnos con mayor firmeza de que la tradicional oposición entre ilusión y realidad es sólo un método para distribuir materiales que las operaciones del vivir organizan”. Es mediante la elección de determinadas formas en que se ordena lo real y su combinación en una narración, en un discurso, que se distancia de lo real. También observa que la novela “busca lectores que ‘lo prefieran’ como sueño (...) Como los sueños, este *Diario...* debe descifrarse a partir de sus combinaciones”.¹⁹⁰

En agosto de 1969, en el número 2 de la revista *Los Libros*, Jaime Rest, al hacer la reseña de las “invenciones” de Bioy Casares –*La invención de Morel* y *Plan de evasión*–, como operación de legitimación confronta al autor con la figura de Borges. Reconoce el posible impacto de la amistad entre ambos y destaca, entre otras cuestiones, la contribución de Borges en clarificar el rol del escritor “cuya tarea consiste en el manejo de una sustancia de palabras que está destinada a dar consistencia y plausibilidad a las invenciones de la fantasía”. Lo interesante es entender cómo Rest opera en una validación positiva del aporte de Bioy, y para ello lo une a Cortázar encontrando en ambos la habilidad de poder mediante la “modificación novedosa de una retórica o de un sistema de ideas” encontrar una “dimensión personal” que les otorga “valores inconfundibles e independientes”.¹⁹¹

Desde la década de los setenta a la actualidad se observa un gran número de autores que han analizado la obra de Bioy Casares, en

190 Pezzoni (1970): 4.

191 Rest (1969): 8.

estos se detectan ciertas constantes en mantener la crítica sobre el concepto de lo fantástico, la cuestión de la representación y lo real. Este camino se puede validar en los materiales presentados por Carlos Dámaso Martínez en la revisión histórica en su libro *Una poética de la invención: La renovación del fantástico en Bioy Casares*. El autor da cuenta de los trabajos más relevantes y los diferentes enfoques con que se analizaron los relatos de Bioy. Es así como retoma investigaciones claves como la de Ofelia Kovacci, *Bioy Casares Adolfo*, de 1963; Rest; Pezzoni, ambos ya presentados; Jorge B. Rivera; Ana María Berrenechea, entre otros. Dámaso Martínez entiende que la visión de Pezzoni es distinta, por ejemplo, a la de Berrenechea, quien aborda la novela desde “representación y referente” puesto que Pezzoni rechaza el “realismo” y que la narrativa aspire a describir una “realidad”, ve la propuesta de Bioy como “fantástica” y “la concepción de lo narrativo como artificio propone una lectura distinta de las novelas realistas”.¹⁹²

Denevi Marco

En 1956, en revista *Contorno* n.º 7-8, Viñas, bajo el seudónimo Marta C. Molinari, efectúa una dura crítica a Denevi con motivo del recibimiento del premio Kraft por su primera novela *Rosaura a las diez*. Molinari reconoce el “éxito de librería”, pero no sólo soslaya el valor que puede tener para el lector más allá de presentarse como “entretenida”, sino que pone en duda la calidad de los jurados y las críticas que aparecieron en *Criterio* y *Mundo Argentino*, que pudieron considerarla como “un hecho artístico”. Explica que la novela no presenta “ningún compromiso del escritor (...) ninguna responsabilidad por la creación” y que “se adoptan ciertos caminos por comodidad”.¹⁹³

Probablemente, el hecho de que Denevi no formara parte de los círculos más habituales de escritores lo ubicaba en otra posición para

192 Dámaso Martínez (2014): 221.

193 Molinari (1956): 55.

la crítica. Molinari le cuestiona a Denevi lo poco que hacía hablar a los personajes, en línea con las discusiones en relación con el vínculo ficción y realidad, ponía en duda cómo una dueña de pensión sabe el significado de *curriculum*. Esta afirmación desde otra justificación vuelve a poner en el debate la construcción de los personajes en términos de lo factible en la “realidad”. El comentario finaliza asumiendo que Denevi como escritor debería reponerse a “la desgracia de haber tenido tal éxito con sus primeras letras”.¹⁹⁴

Sobre el lugar de Denevi en la institución y en contraposición con la visión de *Contorno*, es pertinente rescatar el aporte de Nicolás Abadie que aborda la confrontación ideológica que se dio en ese contexto entre *Sur* y *Contorno*, donde uno de los puntos más destacados era la idea de “compromiso”. En esa disputa dentro del campo, Abadie entiende que “la legitimidad con la que este grupo de escritores configura su posición en el campo estaba respaldada, en gran medida, por la pertenencia a una institución dadora de prestigio como la Universidad”.¹⁹⁵

Dellepiane, en su estudio de la novela en el período 1950-1965, hace una crítica a *Rosaura a las diez*. Su primer comentario dice: “no es una gran novela pero sí un libro bien estructurado y bien escrito”.¹⁹⁶ Aunque inicia con estas palabras, luego sus comentarios no resultan tan críticos. Destaca las cualidades de Denevi de ingenio y observación, así como el “verismo” de los ambientes y personajes. El ingenio lo aduce a la estructuración del libro en distintos capítulos y cómo se van articulando los hechos. Finalmente, resalta lo bien logrado del policial, donde hay un “rompecabezas” en el cual el suspenso se va revelando de a poco.

En la colección *Capítulo*, en el número 53, *La generación del 55: los narradores*, de junio de 1968,¹⁹⁷ se analizan varios escritores de distintas corrientes literarias. La figura de Denevi parece no ser tan reconocida, se incluye de él un breve párrafo. En cuanto a su trayectoria

194 Molinari (1956): 55.

195 Abadie (2015): 21.

196 Dellepiane (1968): 278.

197 Fascículo preparado por Luis Gregorich, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y lectura final a cargo de Adolfo Prieto.

se explica que alcanzó renombre por su novela *Rosaura a las diez* y que después triunfó en un importante concurso con *Ceremonia secreta*, ambos textos incluidos en este estudio.

En relación con su papel dentro de esa generación se indica que “es probablemente el único que ha elegido una vertiente lúdica de la literatura”, el enfoque difiere con el tratamiento para otros escritores, en la misma colección, ya que no se considera su biografía pero sí sus habilidades como narrador. Se lo califica de “arquitecto hábil” y “narrador (...) divertido” aunque se le cuestiona que su “acto de escribir, precisamente por tendencia lúdica (...) resulta totalmente extraña y anacrónica”. También se pone en duda cómo “su pretensión de criticar las costumbres con ligera ironía y con el sentido común tampoco alcanza mucha convicción”.¹⁹⁸

José María Carranza en su artículo *La Crítica Social en las Fábulas de Marco Denevi*, de 1972, efectúa un análisis del autor como “crítico social”; afirma sobre Denevi que “hoy su reputación como escritor está firmemente establecida, por lo menos en Argentina, con la obtención de varios premios literarios”.¹⁹⁹ Carranza ubica a *Rosaura a las diez* y *Ceremonia secreta* dentro una categoría de modalidad de relatos que denominó “de misterio” y “configuraron un sector significativo en su narrativa”.²⁰⁰

Una perspectiva más actual sobre *Ceremonia secreta* es la que construye Abadie, mencionado anteriormente, que entiende que esta novela “representa un salto significativo en la calidad narrativa” de Denevi.²⁰¹ Considera que se incorporan más cuestiones técnicas, lenguaje metafórico, ribetes y personajes más complejos con aspectos psicológicos. El autor propone una revisión de autores que han estudiado a Denevi logrando separar la obra del contexto en que fue producida. Aunque resalta una dimensión más metafórica y simbólica que en *Rosaura a las diez*, finalmente termina reconociendo la existencia

198 Gregorich (1968 b): 1267.

199 Carranza (1972): 477.

200 Carranza (1972): 478.

201 Abadie (2015): 96.

de “tópicos reiterados, configuración de ambientes y personajes, acciones y situaciones se reiteran, instaurando una especie de sistema alegórico que autoriza a leer el universo deneviano desde aspectos sociológicos y humanistas”.²⁰²

Guido Beatriz

Dentro del campo de la literatura se identifican autores que de manera crítica se expresaban sobre Guido y sus novelas. En 1955, en *Centro. La Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, se publica una fuerte crítica a la novela *La casa del ángel*, no sólo se cuestiona el premio Emecé recibido en 1954, sino que hasta se pone en duda si tiene las características para ser considerada una novela, la definen como una “incoherente expresión de balbuceo psicológico”. Asimismo, se critica el “inconexo relato con su insistente descripción de un ambiente falso, que se ve no vivido”.²⁰³ Aludiendo de este modo a la clase social de Guido, aclarando que carece de talento y que probablemente su reconocimiento provenga de que “cuenta con amigos en todos los ambientes”.²⁰⁴

Portantiero, puntualmente le critica a Guido que en sus novelas no pudo casi nunca fusionar el hecho histórico y el hecho individual, esto lo sustenta en el supuesto “déficit en el conocimiento de la realidad que se aspira recrear”.²⁰⁵ Cabe resaltar que el discurso de Portantiero partía de la idea de que hay una “realidad” para contar y que el escritor tenía la responsabilidad comprenderla y narrarla.

También en el fascículo n.º 53 de *Capítulo*, hay un apartado sobre Guido. En dicho texto, sobre *La casa del ángel*, se dice que fue “ejecutada con habilidad e imaginación, se inserta, como se ha dicho, en la tradición de la narrativa psicológica (...) y no aporta, en rigor, ele-

202 Abadie (2015): 106.

203 J. G. (1955): 106.

204 J. G. (1955): 107.

205 Portantiero ([1961] 2011): 87.

mentos inéditos para esta clase de literatura". Al tener que definir en su conjunto la narrativa de Guido se enuncia de forma crítica:

(...) constituye un ejemplo nítido del pasaje de una literatura de viejo cuño, sustentada en la perfección de la forma y en la justa expresión (...), a una forma de narrar que atiende ante todo a los problemas históricos y sociales del país (...) Precisamente por esa situación de transición, no alcanza todavía a desprenderse de los procedimientos típicos de vocación primeriza.²⁰⁶

En otra revista de la época, *Los libros*, Beatriz Sarlo Sabajanes —en su reseña de *Escándalos y soledades*— vuelve a tratar lo histórico asociado a la noción de “realidad” pero agrega la figura de “espía”, refiriendo a la posibilidad que tiene Guido, por su posición social, de poder “espíar” y “mostrar con inocencia: ellos son así”. Sobre la dimensión histórica, Sarlo habla de “deshistorizar la historia” criticando principalmente cómo Guido transforma la historia en algo “totalmente inverosímil”. Al referir a lo verosímil y al vínculo con la realidad, expresa:

Beatriz Guido parece haber registrado que lo verosímil de un texto se define no en su relación con lo real sino en su relación con el lenguaje. Pretende subrayar la verosimilitud con la inserción de pequeños detalles, con nombres, con presencias (Palacios, Ismael Viñas, Perón, Guevara); a partir de allí se decide a largarse en una carrera hacia el absurdo.²⁰⁷

En los últimos años son varios los trabajos que expresan una relectura de la producción de Guido. Son investigaciones que buscan revalorizar su obra y ponerla al nivel de importancia de otros escritores del siglo XX. En este sentido, es Myriam Pirsch quien resignifica la relación entre la narración de Guido y la “realidad”. La autora resume en los siguientes

206 Gregorich (1968 b): 1262.

207 Sarlo Sabajanes (1970 b): 6.

conceptos las constantes que han dicho los contemporáneos sobre Guido “compromiso, verosimilitud, novela histórica, crónica, testimonio, realidad, denuncia, reflejo, fidelidad”.²⁰⁸ Pirsch cuestiona la crítica de Portantiero del desconocimiento de Guido de la realidad entendiendo a este como “especie de inventario minucioso del mundo exterior”.²⁰⁹ Por esto afirma que a Guido la reconocían en el “realismo”, porque se identificaba el tiempo y el lugar, pero la alejaban por la propuesta desde donde proponía mostrar esa parte de la historia. Pirsch coincide en hablar de una mirada que “espía”, concepto que la lleva a entender por qué seguramente Guido observaba las mismas cosas pero que no las veía de igual forma. Apoyándose en el autor Ángel Rama, explica:

(...) la parcialidad de esa mirada no como una limitación sino como un recurso, uno entre los tantos que organizan un mundo novelístico para el cual el realismo resulta insuficiente, porque la aspiración realista de dar cuenta del mundo como totalidad resulta insuficiente para representar lo que se ve. Frente a esa imposibilidad, la mirada se opaca y se vuelve ambigua.²¹⁰

En sintonía con la propuesta de cuestionar la idea de entender la literatura como un reflejo de la realidad, se plantea si los razonamientos no deberían conducir el debate hacia la realidad como una construcción²¹¹ más que plantear la disyuntiva desde dónde se mira la realidad.

Lange Norah

Cuando se recorren las revistas y textos más difundidos del periodo, sorprende el poco espacio que se le dio a Lange como escritora, a pesar de su contribución en numerosas revistas de principios del siglo

208 Pirsch (2013): 1.

209 Portantiero en Pirsch (2013): 1.

210 Pirsch (2013): 2.

211 Berger y Luckmann ([1966] 2001).

XX, como *Martín Fierro*, *Proa* y *Prisma*. Aun habiendo trabajado en el período en estudio, no se detecta ninguna mención de Lange en revistas como *Contorno*, *Los Libros* y *Centro*. En la única revista que figura es en la colección *Capítulo*, ya que por trazar una historia más general de la literatura se la incorpora en algunos hechos o situaciones relevantes de la literatura. En cuanto a su aporte en revistas se la menciona como fundadora de *Prisma (Revista Mural)*.²¹² Sobre sus características discursivas o sus libros no se presenta mucho material.

Para dar cuenta del discurso propuesto sobre la autora, rescataremos sus apariciones en los distintos números y años. La primera mención a Lange se da en el análisis que se hace en la revista n.º 2 de agosto de 1967, en el artículo *El desarrollo - La madurez nacional (1880-1940). La época de los grandes movimientos estéticos*. En este se observa un cuadro, en el cual Lange está ubicada dentro de "Florida y afines", en la categoría narrativa, y se enumeran tres de sus novelas.²¹³ Es recién en el n.º 34, dedicado a Alfonsina Storni, que se vuelve a hablar de Lange. En este sólo se efectúa un breve comentario, en el artículo *La mujer en la literatura argentina*, donde bajo el subtítulo *Poetizas contemporáneas de Alfonsina Storni*. Otras mujeres escritoras, se nombran muchísimas mujeres entre las que figura Lange y dice así: "Figuras como Nora Lange, (...) que comienzan a proyectarse en la década del '30, avanzan ya con las nuevas corrientes literarias".²¹⁴ Esta categoría por género no es el único caso, hay un artículo con el título *Las narradoras* donde vuelve a estar Lange. En este se explica:

(...) hasta el surgimiento de los grupos de Florida y Boedo, ninguna contribución relevante de la mujer a la novela o al cuento. Este vacío será cubierto, dentro del grupo de Florida, por la personalidad sensitiva y cosmopolita de Norah Lange, y después de ella por las narradoras de la generación intermedia. Se trata

212 Lafreux y Provenzano (1968): 1332.

213 Pla (1967).

214 Veiravé (1968): 805.

ahora de novelistas y cuentistas seguras de su oficio, en general alejadas de toda propensión 'femenina' a la prosa confesional o al desfogue lírico, y preocupadas, como sus compañeros de generación, en estructurar novelísticamente, los problemas históricos, psicológicos y sociales de su país.²¹⁵

Aunque no profundizaremos en estas clasificaciones vinculadas al género, debe tenerse en cuenta que de las pocas inclusiones en el texto siempre se la incluyó en estos apartados como si su aporte no pudiera compararse con el de los hombres. Las mayores referencias, igualmente escasas, se dan en los números titulados *El movimiento de "Martín Fierro"*²¹⁶ y *Florida y la vanguardia*.²¹⁷ En el caso del n.º 39, se ofrece una revisión de libros "notorios del período martinfierrista" en los cuales se incluye "Norah Lange, *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926)".²¹⁸ Y en el n.º 40 su nombre figura cuatro veces: la primera y última habla de la revista *Prisma* y su rol de fundadora junto a otros escritores, la segunda vez aparece en el epígrafe de una foto junto a su madre y su marido Oliverio Gironde. Y la tercera, que da cuenta de la poca relevancia que se le dio a la autora, es aquella en la que se la incluye en un artículo titulado *Otros poetas "martinfierristas"*. En este se expresa: "Menos perturbadora resulta la actitud de Norah Lange (1906), autora en 1925 de *La calle de la tarde*, que sostiene un lirismo simbólico".²¹⁹

Todas las líneas de análisis que se decantan para otros autores parecen ser totalmente ausentes en estos discursos. Cuesta comprender cómo a pesar de su participación en varias revistas y numerosos textos no logró que otros la destaquen como referente por fuera de lo escrito en *Capítulo*. De las escritoras y escritores elegidos probablemente sea la menos conocida, pero parece no ser sólo por su aporte, ya que

215 Gregorich (1968 a): 1212.

216 Mastronardi (1968).

217 Ara (1968).

218 Mastronardi (1968): 932.

219 Ara (1968): 949.

es una autora que luego sí fue recuperada para analizar. Entre esas personas que con los años la volvieron a revisar está Sarlo, que en un texto más actual permite pensar qué pasó con la figura de Lange. Destacamos que hay otros autores que han escrito biografías y analizado el trabajo de Lange, pero parece interesante analizar a Sarlo puesto que también escribió críticas en la época.

El campo de la literatura de principios del siglo XX era muy diferente para las mujeres. Sarlo, en su análisis de Lange en el libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, de 1988, recupera algunos comentarios de Brandán Caraffa en *Proa*, para dar cuenta de cómo se buscaba que las mujeres se mantuvieran en un determinado lugar. A Lange la caracteriza como que sus logros son “naturales”, para Sarlo esa imagen se atribuye al hecho de que es mujer, mientras que la cultura se reserva para los hombres. En este sentido explica “Se mira favorablemente el ingreso de Victoria Ocampo y Norah Lange en el campo intelectual, aunque el lugar que se les ofrece esté, ideológicamente y simbólicamente, próximo a las funciones femeninas tradicionales”.²²⁰

Para Sarlo, el ingreso de Lange en el grupo de intelectuales fue “una prolongación del escenario armado en la casa paterna”, esto facilitó su tránsito como una “especie de iniciación semi-privada”.²²¹ Pero también reconoce que fue la familia que en cierto sentido la censuró o le marcó los límites y restricciones, puesto que sus escritos debían ser aptos para ser leídos por amigos y familia. Tanto Sarlo como otros autores, marcan el hecho de su unión con Gironde como un cambio en su participación dentro de la literatura. El peso de sus críticas y sus expectativas en cuanto a su rol como esposa tuvieron cierto impacto en su desarrollo como escritora.

Sylvia Molloy, en su análisis de *Cuadernos de infancia*, hace un breve recorrido de la trayectoria de Lange. En este sentido, destaca cómo en los años veinte “se distinguió entonces como poeta de vanguardia pero sus primeras incursiones en la novela, algo posteriores

220 Sarlo (1988): 71.

221 Sarlo (1988): 73.

fueron menos logradas”. Sus primeras dos novelas “si bien afectadas y mediocres, sirvieron de aprendizaje”.²²² Molloy resalta que trascurrió un largo período realizando otros géneros hasta que en los cincuenta volvió a escribir novelas, *Personas en la sala* y *Los dos retratos*, las cuales califica de excelentes.

Mallea Eduardo

Al analizar las revistas del campo de la literatura de la época 1950-1970, se observa una mirada a la figura de Mallea que, aunque crítica, lo hace con matices. Ismael Viñas, en su artículo *Eduardo Mallea*, parte de la aclaración de la poca distancia con la generación del 41 y reconoce que los problemas que afrontaron en esa generación no eran disímiles de los que ellos padecían. Viñas destaca el cambio de Mallea y cómo encara la realidad, reivindica su figura por poder “rechazar la Argentina que ve” e ir más allá de una descripción y “descubrir la realidad que yace debajo de lo que denuncia y demostrar así que había otra patria”.²²³ Él reconoce en Mallea una de las pocas voces que expresaban el ánimo general de desagrado por el rumbo del país. A pesar de esta visión positiva, lo cuestiona por no lograr superar la enunciación, considera que se queda en la anécdota y en la generalización. Viñas culmina su trabajo con una revisión dura sobre Mallea, su lenguaje, sus personajes, su mundo y todo aquello por lo cual considera que “Mallea no logró sobrepasar el destino de su generación, desvirtuada en formas adoptadas y refugiada en países maleables; inocuos; temas, pero no materia de arte”.²²⁴

Otro autor, Solero, en la revista *Contorno*, publica el artículo *Eduardo Mallea en su laberinto*, dentro del apartado “Las obras y los hombres”. Le reconoce a Mallea que había trabajado pero que sus logros

222 Molloy ([1991] 2001): 170.

223 Viñas (1953): 9-10.

224 Viñas (1953): 10.

no reflejaban una entrega total. Más aún dice "(...) falso compromiso, torcida aptitud para expresarse discursivamente, incurable desprecio por todo cuanto sea *realidad*, y lecturas, muchas lecturas". Considera que "el conjunto es artificioso" y "el fruto es una obra laboriosa, pero insustantiva. La temática de Mallea no era suya, le es externa (...) el ámbito está distorsionado por el manejo abusivo de la palabra".²²⁵

Al año siguiente, en *Contorno* n.º 5/6, León Rozitchner escribe un texto titulado *Comunicación y servidumbre: Mallea*. Resulta atractivo que el autor antes de expresar su opinión sobre Mallea presenta ciertas reflexiones sobre cuál entiende que es la función del escritor. En este sentido explica:

La función del novelista será tal vez la de arrancarnos al espejismo de una realidad demasiado cercana (...) despertar a nuestra sensibilidad el apetito de posibles que la misma realidad contiene como promesa exigible, descubrir en el mundo la inherencia personal a esa realidad que se descubre para cada uno.²²⁶

Este enfoque otorga a los novelistas un papel clave entre la realidad y los lectores, asumiendo que hay "una" realidad para narrar. En cierto sentido coincide con las críticas de la época de no poder diferenciar al autor de la obra, ya que para él separar ambas partes sería en principio una tarea difícil.

Rozitchner retoma la dimensión moral para justificar algunas de sus críticas. Al respecto explica que encuentra dificultades en considerar la obra de Mallea en "la alta moralidad formal con la que la enviste".²²⁷ Por ello también enuncia:

Sentimos frente a sus obras las mismas molestias que nos invaden cuando abrimos un manual de moral: estamos en pleno reino

225 Solero (1954): 13.

226 Rozitchner (1955): 30.

227 Rozitchner (1955): 30.

de las palabras dicotómicas (...) con las que pretenden legislar abstractamente, en el tono de la reprobación, un universo del cual el límpido carácter del que escribe se encuentra excluido.²²⁸

Al igual que se observa para otros autores, se reitera la imagen negativa sobre la clase social a la que pertenecía Mallea y cómo esto podría tener repercusión en su escritura y la “realidad” que relataba. Rozitchner por ello termina diciendo:

(...) Argentina mercenaria no sabe oponerle más que las vagas generalidades de su clase, un mito de redención vacía, desleído e incoherente, expresión difusa de insatisfacción que no encuentra en qué expresarse salvo en la angustia de la soledad, que no sabe darse su objeto porque los objetos de la satisfacción real lo horrorizarían. Las rebeliones concretas no encuentran en sus construcciones más que un remitirse a pantomimas abstractas.²²⁹

En cuanto a los personajes de sus novelas, efectúa una dura crítica puesto que entiende que “tienen el rostro de lo no vivido, traídos de la trastienda como muñecos de utilería” y que son:

casi como los tipos humanos de algunas caracterologías (...) largas y cansadoras recetas que nada mueven ni conmueven. Quiso a través de ellos dar satisfacción a lo indeterminado, a todo aquello que no se atrevió a vislumbrar en la crudeza de lo real.²³⁰

Este no es el único caso donde se encuentran comentarios con poco argumento. Sin aclarar qué obras son las que sustentan sus cuestionamientos, al finalizar el artículo Rozitchner da un cierre todavía más negativo sobre la producción de Mallea, ya que le reconoce “defectos” más que virtudes, así como cuestiona su presente:

228 Rozitchner (1955): 31.

229 Rozitchner (1955): 31.

230 Rozitchner (1955): 33.

Se nos dirá que hemos buscado a través de sus primeras obras sus 'defectos', que el hombre se recupera a través de ellas, que hay una superación en el presente que desdice del pasado. Es verdad, en general. Pero el caso es que su presente no supera su pasado sino que se recorta sobre él (...) La aceptación presente de sus obras está basada sobre ese pasado de 'ediciones agotadas' que cimentó su verdadera fama. Y la actualidad no significa tampoco una superación de sus obras anteriores, que no quedan desmentidas: simplemente las ignora en lo que traían como promesa y responsabilidad, como si sus alardes personales y sus exclamaciones no hubiesen pretendido ser nada más que palabras.²³¹

Sarlo Sabajanes, en 1970, escribe el artículo *La retórica de Mallea* con la excusa de reseñar la obra *La penúltima puerta*. En este texto, además de hablar de la nueva obra, efectúa una revisión más amplia de las obras de Mallea. La autora reflexiona sobre la práctica literaria en sus obras más destacadas, en las que reconoce "la conciencia ética, individualista e idealista de la burguesía". Asimismo, entiende que la producción se inclina más por lo ontológico que por lo psicológico, donde "opera, además una división mágica –la Argentina invisible y la visible". Es así que justifica por qué la ideología de Mallea representa parte del pensamiento argentino de cierta burguesía que es en definitiva la que avala su obra. La visión crítica se sustenta también en la concepción de que "la escritura nunca es inocente" y que la ideología puede "armar, entre la literatura y la realidad: la cadena oculta". Esta postura que plantea para Mallea la fundamenta con la idea de que el "registro de la cultura y la moral de la clase dominante" busca confrontar "la realidad corrupta", donde existen "valores deseables, instauradores de élites".²³²

Es interesante observar que tanto la noción de la Argentina "visible" e "invisible" y la cuestión de la moral, eran representaciones que figuran

231 Rozitchner (1955): 35.

232 Sarlo Sabajanes (1970 a): 10.

en la revista exclusiva de Mallea, la colección *Capítulo. La historia de la Literatura Argentina*, n.º 46, de junio de 1968, titulada *Intelectualismo y existencialismo: Mallea*. La diferencia radica en que esta revista no es tan crítica con Mallea, es más, pondera su aporte a la literatura. El concepto de moral, en *Capítulo*, se presenta en testimonios del mismo Mallea, quien afirma buscar “una conciencia moral”.²³³ Aunque no sea factible reconstruir de forma clara cómo se entrelazaban los debates de la época, sí es posible entender que las revistas se confrontaron y que las discusiones se centraban en algunos puntos concretos, que en el caso de Mallea se ejemplifican con la cuestión de la relación con la realidad y la moral.

A pesar de las duras críticas dentro del período, la continuidad de Mallea se sustenta tanto en su producción como en seguir teniendo lugar en los ámbitos de esa elite a la cual se cuestiona. Otro ejemplo más cercano en el tiempo es revista *Sur*, que en 1984 le dedica un número exclusivo, *Eduardo Mallea. Homenaje*.²³⁴ Lo que permite ratificar que en la literatura convivieron varias ideologías que pelean por tomar el control de la institución, particularidad que no se suscribe a un período temporal cerrado.

Mujica Lainez Manuel

Al revisar la mirada de la crítica sobre la producción literaria de Mujica Lainez, el año anterior a la publicación de *La casa*, se puede leer en el primer número de *Contorno* de 1953, la reseña de Prieto sobre otra novela, *Los ídolos*. En esta ya se desprende una mirada crítica hacia el autor, se lo categoriza como que pertenece “al sector de los grandes literatos sin literatura, de los buenos escritores sin obras que medianamente respalden sus prestigios”.²³⁵ Los puntos en los que se basa el autor se fundan en la cuestión de la realidad y en lo “falso” del ambiente creado.

233 Dabini (1968): 1084.

234 Luego de transcurridos dos años desde su fallecimiento.

235 Prieto (1953): 5.

El mismo año de la publicación de *La casa*, Viñas incluye a Mujica Lainez dentro del artículo *Otros tres novelistas argentinos por orden cronológico*. Sin centrarse en una novela en particular, hace algunos comentarios críticos sobre el autor y su literatura. Lo caracteriza como un escritor “cuyos personajes están muertos” lo que le permite mayor acción para crear un “mundo irreal”. Más aún, afirma que “todos” los personajes son como el mismo autor, escribe memorias más que novelas y que “practica así el narcisismo literario” donde “la aventura plural, *mundana* o vital es relegada al plano riesgoso del mal gusto y de la realidad desordenada y comprometedora”. Al igual que sucedía con Guido, se cuestiona la posición desde donde presuntamente se mira la realidad. Aunque no se habla de la clase social de Mujica Lainez, sí se marca la mirada ajena, Viñas explica “(...) tan desvinculado del campo de batalla como del comité; arte de comentador, de perspectiva; del que mira desde un balcón” y agrega “hombre que busca un apoyo y contempla al mundo y a las cosas consciente de que su límite es tan sólido como inmediato”.²³⁶

En la misma revista en 1955, en el n.º 5/6, Rodolfo Mario Pandolfi presenta una crítica todavía más dura a Mujica Lainez con foco en *La casa*. En ella se toma el relato para cuestionar al autor y todo lo que esa ficción parecería representar. Es un cuestionamiento a una clase aristocrática que con nostalgia mira el pasado, que busca resguardarse en los interiores de “las mansiones suntuosas”, ve que Mujica Lainez tiene “la vida abrigada de los viejos aposentos señoriales” que lo aíslan de lo que sucede en el exterior.²³⁷ Reconoce en *La casa* “el desmoronamiento de los clanes aristocráticos”, habla de un universo de los privilegiados “donde sólo carecen de alma las cacerolas populares”, es difícil poder separar los comentarios sobre la novela y la realidad en que se produce. Es así como refuerza el papel de la escritura como “*función social*” y, en particular, al concluir el artículo dice sobre Mujica Lainez “pienso que existen escritores insensibles ante la urgencia del hombre

236 Viñas (1954): 8.

237 Pandolfi (1955): 36.

(...) existen escritores que, bajo la consigna de libertad estética, cincelan un estilo sin raíz, con metáforas sin árbol y sin tierra”.²³⁸

Desde una lectura más contemporánea, Cristina Mirhondo²³⁹ al estudiar su narrativa profundiza en la centralidad de los objetos en el relato, elemento ya mencionado por Pandolfi. La autora reconoce las escasas producciones teóricas sobre el autor y la preponderancia de un enfoque “político-ideológico” y busca construir un fundamento más profundo y un estilo que pueda ir más allá de su sola presencia. Así afirma que los objetos le permiten a Mujica Lainez el anacronismo, superar la caducidad ya que “trascienden tiempos”. Establecen una relación compleja con el hombre y le sirven al autor para expresar otras voces. Se detecta una continuidad en cuestionar el círculo familiar que rodeaba a Mujica Lainez. María Julia Rossi reconoce sobre esta temática que comúnmente se consideraba al autor un esnobista y que esto opacó otras visiones. Al igual que sucede con escritores duramente criticados en cierta época, la autora propone mirar los textos desde otro enfoque. En el caso de la novela *La casa*, plantea entrar desde el universo del servicio, claro ejemplo de que pudo construir personajes “ajenos a ‘los suyos’”. Encuentra en los sirvientes una visión contraria a lo que usualmente se esperaría de la clase alta y que no ha tenido lugar en la crítica literaria. Rossi resalta que “El espacio que los sirvientes ocupan en la superficie narrativa de estos relatos es notable: contrario a lo que de ellos se espera, son visibles, audibles y, por momentos, temibles”.²⁴⁰ La autora, aunque hace de manera interesante una relectura, cae en retomar notas de la época y plantear de manera cruzada debates políticos con crítica literaria, así como en mirar en simultáneo la realidad y la ficción.

238 Pandolfi (1955): 38.

239 Mirhondo (2014).

240 Rossi (2017): 16.

Sabato Ernesto

En el caso de Sabato se ha optado por cantidad, aporte y pertinencia exponer las críticas de la época que se hicieron exclusivamente de *Sobre héroes y tumbas*, dejando de lado a otros autores cuyo objeto de estudio son los ensayos. La reseña que se ha encontrado más próxima a la publicación de *Sobre héroes y tumbas* corresponde a la efectuada por Alberto Ciria en mayo de 1962, en la revista *El escarabajo de oro*. Los comentarios del autor demuestran un aval completo a la novela, hasta un guiño a Sabato en cuanto a respetar la promesa de “no resumir argumentos ni personajes”.²⁴¹ Sin generar especulaciones, no debe dejarse de lado el hecho de que Mario Sabato, hijo del escritor, está incluido en la lista de colaboradores inmediatos.

Los elogios se observan con evidencia cuando se explica que *Sobre héroes y tumbas* da “una de las obras de ficción más sólidas y ejemplares de la literatura argentina” y más enfáticamente al reconocer que se encuentra “frente a la madurez del escritor”. Ciria, sin dar cuenta explícitamente de su ideología de manera clara, permite igualmente inferir que para él existe un nexo entre escritor, obra y realidad. De este modo, afirma que Sabato “construye su propio universo (...) que repetidas coinciden con nuestra Buenos Aires”, también reconoce que en ocasiones el personaje Bruno es “Bruno-Sabato” y que el autor lo emplea para “teorizar sobre literatura nacional”.²⁴² Este cruce con la realidad también lo identifica en la trama, la cual recurre al pasado de la Argentina para tomar episodios.

Todo el artículo mira con buenos ojos la novela, lo que permite mediante las declaraciones finales del autor entender una búsqueda de institucionalización dentro del campo, Ciria así postula:

Sabato alcanza con este libro (...) su puesto en la mejor
novelística nacional que, desde la muerte de Roberto Arlt, inscribe

241 Ciria (1962): 21.

242 Ciria (1962): 21.

títulos tan vigentes como el río oscuro de Alfredo Varela, Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal, Los dueños de la tierra de David Viñas, y ahora Sobre héroes y tumbas.²⁴³

En 1963, en el *Boletín de literaturas hispánicas* n.º 5, Iris Josefina Ludmer analiza la novela desde otra línea ideológica.²⁴⁴ Ludmer se propone examinar “hasta qué punto y de qué manera la novela de Sabato logra testimoniar una realidad”. Y “de qué modo y por qué” el objetivo es dar “un testimonio sobre *nuestra* realidad”²⁴⁵ de manera amplia y profunda, que con imaginación e indagación filosófica se termina desviando hacia una exposición de la ideología y mundo de Sabato. Ludmer, al profundizar en la ideología del autor, la ve como una barrera para dar cuenta de la realidad, por ello postula:

(...) no le permite dar cuenta de una realidad total, que se la encubre y oscurece, lo lleva a crear una ficción cerrada, sin historia, en base a esquemas psicológicos y a ‘maldiciones sexuales’, donde la soledad y el misterio son cárceles herméticas que definen la condición humana.²⁴⁶

La autora considera que también en la estructura de la novela se evidencia el pensamiento del autor de “la creación de ‘realidades’, las cuales caracteriza como ‘antitéticas, absolutas y cerradas’”.²⁴⁷ De esa realidad que Ludmer busca comparar, desarrolla con mayor profundidad la idea de lo nacional y del peronismo como hecho histórico-social. Sobre la incorporación del peronismo en la novela entiende que no tiene incidencia en ésta, “es una escenografía de adorno, retórica, el afán de ubicar una historia que pudo haber ocurrido en cualquier parte y lugar”.²⁴⁸

243 Ciria (1962): 21.

244 En cuanto a la revista, es un dato relevante que Prieto era el director interino del Instituto de Letras que la publicaba.

245 Ludmer (1963): 83.

246 Ludmer (1963): 84.

247 Ludmer (1963): 85.

248 Ludmer (1963): 93.

En cuanto a los personajes, Ludmer entiende que Sabato emplea a Bruno para expresa su pensamiento.²⁴⁹ Esto valida la imposibilidad de la autora de poder leer la novela por fuera de los límites de su escritor. A diferencia de lo expresado por Ciria, Ludmer no está conforme con la visión del autor sobre la realidad, puesto que entiende que “la mirada de Sabato distingue nada más que el fracaso (...) ve una sociedad en marcha hacia al fracaso, con hombres sin conciencia, sumida en el caos, pero cristianamente dividida entre buenos y malos”.²⁵⁰ Finalmente, la autora concluye:

Sobre héroes es el testimonio del fracaso y el fracaso del testimonio: Sabato cree dar cuenta de una realidad concreta, existente en la historia y sólo expresa su realidad, su filosofía, su mirada: desde la negación de la historia hasta la esperanza espiritual y sin lazos con la realidad.²⁵¹

En 1972, en la revista *Nuevos Aires* n.º 7, Andrés Avellaneda, a diferencia de los autores hasta ahora mencionados, logra en mejor medida analizar la novela y desprenderse de la figura de Sabato. Aborda en coincidencia con Ludmer la cuestión de la realidad y lo nacional, pero su lectura se efectúa a través de Bruno, analizando sus discursos y reflexiones. Es así que Avellaneda hace una relectura del concepto de realidad mediante la interpretación de pasajes de Bruno, y llega así a expresar que “la realidad (...) es una totalidad compleja en que cada parte remite a la otra parte”, agrega además que “La realidad está concebida aquí como una totalidad de relaciones: lo real es lo total, lo universal. Y lo que se da en el aquí y en el ahora, lo particular, en tanto abstraído es irreal”.²⁵²

En cuanto a lo nacional, encuentra en Bruno una búsqueda que reconstruye “los rasgos del *uniforme del argentino*”. El recurso que se

249 Idea que coincide en cierta medida con lo expresado por Ciria (1962).

250 Ludmer (1963): 91.

251 Ludmer (1963): 100.

252 Avellaneda (1972): 55.

emplea, casi como reportaje o crítica literaria, es la inclusión de “personajes reales (Borges) o de juicios sobre el ser de la literatura argentina”, al final el camino aporta a armar la “condición nacional”.²⁵³ Desde la perspectiva de Avellaneda, “cierta crítica ha intentado dividir en dos amplias zonas la obra total: lo universal y lo argentino; lo metafísico y lo realista; la teoría de lo esencial del existir humano y la teoría del ser nacional argentino”.²⁵⁴ Un ejemplo de esta interpretación es el trabajo de Ludmer. Según Avellaneda, fue el mismo Sabato quien también alentó esta interpretación a poco tiempo de ser publicada la novela lo que significó que una vez determinadas, estas dos líneas actuaron como polos magnéticos que reordenaban el material literario.

Dentro de otros aspectos que caracterizan el texto, Avellaneda menciona “el tratamiento del espacio” que confronta el presente y el pasado. En particular menciona la ciudad y su visión negativa, “corrupción y caos, como lugar del mal y de la inteligibilidad frustrada, el espacio donde se concentra el presente degradado”.²⁵⁵

Avellaneda reconoce en la trama gran variedad de recursos técnicos, pero se pregunta por el nivel de innovación de éstos. Él entiende que la técnica no vale por sí misma, sino por su empleo dentro de la creación literaria, en esta dimensión considera que en *Sobre héroes y tumbas* lo nuevo “no alcanza a disimular una perspectiva acentuadamente tradicional y programática”.²⁵⁶ Como cierre de su análisis, Avellaneda busca entender la ideología, reconoce su contemporaneidad con las ideas del momento de Sigmund Freud, el psicoanálisis, la fenomenología y Sartre, pero ve raíces tradicionales, como ser:

(...) el rescate iluminador del pasado; la consiguiente propuesta de reconstrucción nacional; la configuración de dos países —visible el uno, invisible el otro—; el maniqueísmo de lo exterior y la

253 Avellaneda (1972): 56.

254 Avellaneda (1972): 59.

255 Avellaneda (1972): 69.

256 Avellaneda (1972): 70.

validez de lo interior; la estrecha unidad entre las ideas previas y la expresión literaria.²⁵⁷

Concluye que la novela tiene un carácter de cierre más que de apertura y que desde lo sociológico, hay un lector que confirma y alimenta su propia representación ideológica.

A modo de conclusión preliminar, mirar las críticas e interpretaciones de las novelas no sólo nos ofrece herramientas interpretativas, sino que nos demuestra cómo todavía hay temáticas no exploradas dentro de los espacios literarios. La posibilidad de revisarlos como arquitectos nos permite descubrir imágenes de los espacios de la casa que no son posibles de producirse dentro de los límites de nuestra institución.

257 Avellaneda (1972): 71.

CAPÍTULO 4

LOS IMAGINARIOS INSTITUIDOS DEL DORMITORIO

4.1 Los arquitectos y sus discursos

En el contexto de las ideas hasta aquí expuestas, se ratifica que los arquitectos como miembros de un campo intelectual específico han instituido ciertos discursos que son los que legitiman y permiten la conservación de su institución, por ende sus “imaginarios instituidos” se consideran reales por estar instituidos. Esta mirada parte de las propuestas teóricas del sociólogo Pierre Bourdieu que al referir al concepto de “campo intelectual” lo define como un “sistema autónomo” o que pretende serlo, y que es el resultado “de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal”.²⁵⁸

En dichos términos, esto implica que la arquitectura como “campo intelectual” en su proceso histórico hacia la constitución de su sistema autónomo ha legitimado ciertas ideas y “leyes generales”²⁵⁹ de funcionamiento que solamente tienen lógica dentro de su propio sistema. Se debe reconocer que, como afirma Bourdieu, los campos son espacios de poder en los que existen intereses en juego, estos serán sólo entendidos por los que pertenezcan a dicho campo. Para que esto funcione, Bourdieu explica que “es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté: dotada de los ‘*habitus*’ que implican el

258 Bourdieu ([1966] 2002): 17.

259 Bourdieu ([1966] 2002): 192.

conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera”.²⁶⁰

Esta lectura permite justificar por qué los discursos producidos dentro de la arquitectura tienen únicamente comprensión dentro de dicho campo y para aquellos formados dentro de este. Es el ámbito de las instituciones y sus producciones las que contribuyen a la permanencia y consolidación de sus leyes. En otros términos, son los libros y las revistas de la disciplina ejemplos de las “voces” que luchan por el poder o control de la disciplina. Bourdieu también habla de las estructuras y el funcionamiento de los campos, donde aparece la lucha por el control, donde los que se constituyen como autoridad “se inclinan hacia estrategias de conservación (...) mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía”.²⁶¹

El autor destaca que la unidad en un campo se logra mediante el código que les permite a sus miembros comunicarse y también diferenciarse de otros campos:

(...) el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos.²⁶²

Considerar la disciplina como una construcción permite poner en crisis y cuestionar ciertos “valores instituidos”, repensar los imaginarios que dan sentido a las “cosas” dentro de este campo. En este marco, probablemente, algunos de los códigos que se han instituido no sean suficientes

260 Bourdieu ([1966] 2002): 120.

261 Bourdieu ([1966] 2002): 120-121.

262 Bourdieu ([1966] 2002): 41.

para tratar problemas en los límites o más aún reconocer las distorsiones que se pueden presentar al cruzar lógicas de un campo a otro.

La “vivienda” y sus sinónimos ha sido parte de las problemáticas del campo a lo largo de su historia. Por la diversidad de fuentes, la propuesta es profundizar en algunos libros y revistas escritos por arquitectos que hablen de la vivienda en Buenos Aires en el período en estudio. El imaginario que creemos operó en torno a la casa fue desde una concepción funcional y estilística, sin abordaje diferenciado de sus partes y en total ausencia de los habitantes. Cabe señalar, que la riqueza de este trabajo está en la recuperación de los imaginarios “alternativos” del dormitorio planteados en las novelas, pero para su reconocimiento y revalorización se debe partir primero de revisar los imaginarios “instituidos” aun sabiendo que es una tarea difícil puesto que como punto de partida se reconoce una total ausencia. Por ello, la revisión de textos que se presenta cumple dos funciones: primero demostrar la escasa o casi nula presencia del dormitorio en el discurso de los arquitectos de la época, y segundo, dar cuenta de cuáles fueron las imágenes que se construyeron para este espacio.

4.2 Arquitectura y espacio

En este estudio sobre los imaginarios instituidos se parte de revisar la noción de “espacio” para la arquitectura, concepto que en este marco hemos denominado “espacio instituido”. Esta idea refiere al modo en que la arquitectura como disciplina consideró dicho término, más concretamente implica analizar cinco discursos producidos en el período en estudio. La necesidad de examinarlo radica en dos esferas, la primera es que los debates eran contemporáneos a los textos que analizaremos como casos de estudios, por lo que dan cuenta de qué se hablaba en la disciplina. Y la segunda, da contexto y herramientas para releer la disciplina en su propio lenguaje. Entre las fuentes más destacadas y sobre las que se profundizará por su aporte a nivel internacional podemos mencionar a Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan y

Christian Norberg-Schulz. Mientras que en lo local retomaremos a dos autores que publicaron artículos sobre el tema en *Nuestra Arquitectura*.

Zevi, en su libro *Saber ver la arquitectura*, aborda la cuestión del espacio específicamente. Él expone que el espacio es el carácter que distingue a la arquitectura de las otras expresiones artísticas, en las que aparece el espacio interior y el hombre. El “espacio” es para Zevi lo que diferencia la bella de la fea arquitectura, ésta no sólo se subscribe a su interior sino también a la experiencia espacial de la ciudad. Hay dos reflexiones del autor que permiten ver el papel principal 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.²⁶³

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.²⁶⁴

Esta visión marca claramente la importancia que toma desde lo conceptual y simbólico la noción de espacio. Parecería ser el 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

263 Zevi ([1948] 1953): 20.

264 Zevi ([1948] 1953): 31.

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 se transforman las imágenes en palabras.

Transcurridos diez años desde la publicación de Zevi, Argan en *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, al iniciar su texto y 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 (...).²⁶⁵

Luego, el autor afirma que se deberían conocer qué componentes concretos definen este concepto de espacio. De este modo identifica los problemas de la “naturaleza” e “historia” para abordarlo. Su postura busca distinguir la arquitectura de composición, aquella que pretende representar el espacio desde una idea objetiva del mundo y la historia, y la arquitectura de determinación formal situada en el siglo XX, en la que se entiende que el arquitecto “hace” espacio. Esta visión es muy clara en el planteo de que el concepto de espacio es una construcción y, por ende, en la necesidad de clarificar sus múltiples significados.

Otro texto que aborda la cuestión del espacio en la década de los setenta es el de Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*. En este libro el autor enuncia cinco definiciones de espacio, que caracterizan la percepción que el hombre tiene de éste, antes de explicar qué es el espacio arquitectónico:

265 Argan ([1961] 1973): 13.

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.²⁶⁶

Esta última visión plantea relaciones más complejas entre el hombre y el espacio que las propuestas por los autores antes citados, en las cuales el énfasis se daba en "el espacio" y "la arquitectura". De este modo, Norberg-Schulz enuncia que el espacio arquitectónico: "puede ser definido como una 'concretización' del espacio existencial del hombre".²⁶⁷ El enfoque de Norberg-Schulz aunque potencia el rol del hombre, idea que tuvo permanencia en el tiempo, no se observa en muchos de los discursos producidos contemporáneamente.

En el ámbito local, luego de diversas exploraciones, es posible recuperar dos artículos publicados en *Nuestra Arquitectura* –revista que exploraremos en el apartado de los imaginarios instituidos del dormitorio– que dan cuenta de algunas de las ideas de espacio instituidas. En el número 317 de diciembre de 1955 se identifica un artículo de Francisco Lesta, *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. En esta línea identifica el espacio como el verda-

266 Norberg-Schulz ([1971] 1975): 12.

267 Norberg-Schulz ([1971] 1975): 12.

dero 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.²⁶⁸

El autor reivindica y elogia el aporte de Zevi y se anima a proponer una definición que parece estar, en principio, en sintonía con los debates internacionales. Pero si se la 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:

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 (...) 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.²⁶⁹

Es interesante que si bien se hace mención al individuo y su sensibilidad, hay ambigüedad en cómo pasar de lo particular a lo universal. El autor expresa que:

268 Lesta (1955): 378.

269 Lesta (1955): 378.

Cada región y cada arquitecto puede 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.²⁷⁰

Es así como Lesta no logra definir los conceptos y plantea muchas generalidades 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 en las que recupera algunos planteos de Immanuel 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 sobrentendidos 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 (...) 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.²⁷¹

Desde esta visión, Firszt advierte sobre el problema que puede aparejar la distancia entre el hecho artístico y su conceptualización para la “arquitectura moderna”, así explica:

270 Lesta (1955): 378-379.

271 Firszt (1960): 17.

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 (...) 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.²⁷²

Finalmente, podría concluirse que a lo largo del período las definiciones de “espacio”, aun reconociendo matices, coinciden en la importancia dentro del campo. Estas reflexiones permitirán validar qué impronta tuvieron tales ideas en los imaginarios de la casa y el dormitorio, como espacios en estudio. Es evidente que el concepto de espacio ha sido parte intrínseca de los modos en que se definió la arquitectura y sus fronteras como institución, motivo más que pertinente para considerarlas al revisar los discursos instituidos del “espacio” para dormir.

4.3 Imágenes del dormitorio en los libros y revistas

Como fuentes primarias para el estudio de los “imaginarios instituidos” se han tomado dos libros publicados en el período. La clave en su aporte radica en que ambos tienen como eje central la casa/vivienda. Se los considera como referentes para caracterizar dos posibles imaginarios contrapuestos que conviven dentro del campo: el práctico y el teórico. El primer autor que se abordará es José Luis Moia, y el segundo es Eduardo Sacriste. Luego analizaremos los imaginarios que se publicaron desde las revistas *Canon* y *Nuestra Arquitectura*, reconociendo en ambas un discurso que permite caracterizar el imaginario instituido dentro de los ámbitos que reunían a los arquitectos de la época.

272 Firszt (1960): 17.

4.3.1 Imágenes proyectuales

Moia, arquitecto argentino, publica en 1968 el libro *Cómo se proyecta una vivienda*, la selección de esta fuente radica en observar dos puntos: primero, el rol del dormitorio en el discurso ya que existe mención a este lugar bajo este mismo término, y segundo, ofrece un acercamiento a un tipo de imaginario instituido de la vivienda y su proyecto en el período estudiado. Debe mencionarse que Moia en 1947 ya había abordado el tema de la casa en otro libro titulado *Cómo debe proyectarse una vivienda*, publicado por editorial Windsor.

El autor explica el libro como una guía de ayuda para arquitectos en el desarrollo de un proyecto de vivienda, es así como da numerosos consejos y recomendaciones de diversas índoles. Moia sugiere que antes de definir el “programa” se debe efectuar un estudio de “los hábitos de vida de los futuros ocupantes de la casa”, para lo cual presenta un cuestionario que reconoce como “suficiente para estudiar la manera de vivir de cada familia, en cuanto se relaciona con el planeamiento de su vivienda”.²⁷³ En este sentido, es un discurso volcado a la práctica donde las partes de la casa se vislumbran de manera más completa. No hay distinción ni definición en cuanto al uso de los términos “casa” (94 menciones) y “vivienda” (76 menciones), se usan indistintamente. Al efectuar el relevamiento de palabras empleadas para referir a los ambientes de la casa se detecta mayor presencia de las áreas privadas y de servicio de lo que sucede en otras fuentes estudiadas (**Figura 4.1**).

En este contexto, parece más que pertinente evaluar cómo se introduce el dormitorio ya que esto habilita a comprender el papel del habitante y este sitio en relación con el discurso de la casa. Bajo el título *Ambientes para dormir* se puede leer:

Dormitorio principal. – Dimensiones aproximadas. Dimensiones y tipos de muebles. ¿Camas juntas o separadas? Preferencias personales sobre colores, decoraciones, estilos, etcétera.

273 Moia (1968): 1.

Dormitorio para niños. – Ubicación con respecto al dormitorio principal. Espacios para jugar y estudiar. Dimensiones y tipos de muebles.

Otros dormitorios. – Dimensiones y características.²⁷⁴

Es evidente que el foco se pone en lo geométrico, específicamente sobre la variable “dimensiones”, mientras que las “preferencias” refieren a cuestiones estilísticas, decoración y mobiliario, la única pregunta que sale de estas temáticas es si las camas van juntas o separadas. A diferencia de lo que sucede para otros ambientes, no se consulta sobre la disposición del dormitorio principal en relación con otras partes de la casa como sucede para las áreas públicas. Únicamente se plantea la relación entre dormitorio de niños y principal. Otra curiosidad es que no hay preguntas sobre las actividades o funciones que suceden en el dormitorio principal más allá de reconocerlo como el lugar para dormir. Si se toma de ejemplo el comedor, se sugieren preguntas tales como la “cantidad máxima de comidas excepcionales”.²⁷⁵

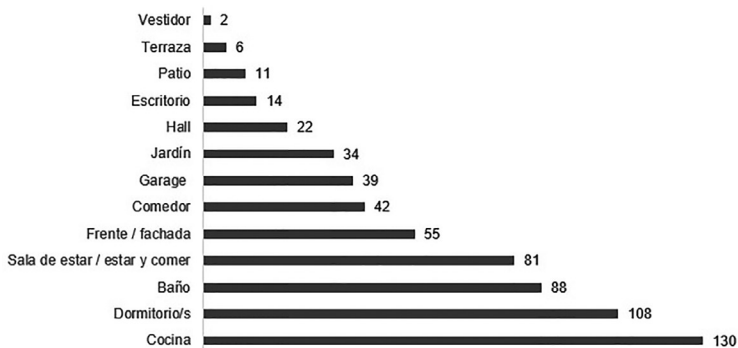


Figura 4.1: Relevamiento de palabras que referencian a las partes de la casa en el libro *Cómo se proyecta una vivienda*. Fuente: Elaboración propia en base a Moia (1968).

274 Moia (1968): 2.

275 Moia (1968): 2.

Esto permite inferir, preliminarmente, que el dormitorio no puede desligarse de su función principal como lugar para dormir, lo que se ratifica también en el título del apartado en el que se describe a este espacio, *Ambientes para dormir*. Luego de barrer el cuestionario, el autor desarrolla algunos temas generales como ser el terreno, la implantación, las instalaciones, la orientación, la altimetría, entre otros. Allí reflexiona en varias ocasiones sobre la variable económica de la vivienda, su costo y la inversión que el cliente esté dispuesto a hacer. En cuanto al dormitorio, en estos puntos realiza algunas menciones. Por ejemplo, en *Orientación* se explica que hubo un cambio en la tendencia de ubicar las habitaciones principales en el frente, que se buscaba mayor “intimidad” y “alejarlos de los inconvenientes de la calle”, de su ruido y tránsito.²⁷⁶ Esto, según el autor, se traduce en proyectar la sala de estar y dormitorios en la parte posterior del solar. Esta mirada permite corroborar que la intimidad era un valor importante al ubicar el dormitorio en la planta.

El discurso escrito está acompañado de gráficos de distintas configuraciones de viviendas en una o dos plantas en diferentes tipos de lotes. Las imágenes son dibujos de autoría propia, son vistas, axonometrías y plantas (**Figura 4.2**). Los textos que figuran en los dibujos son: los nombres de los ambientes y el tipo de lote, por ejemplo, *Proyecto para un terreno de poco frente*.²⁷⁷ Los dormitorios que figuran en las plantas lo hacen con el título *dormitorio* y como equipamiento sólo tienen el placard y las camas representadas con rectángulos de una plaza. En dos de los casos aparece “dormitorio de servicio” cuya ubicación se hace cerca de la cocina, espacio para lavar o garaje. La diferencia con los otros dormitorios radica en su ubicación y tamaño.

276 Moia (1968): 7.

277 Moia (1968): 5.

4.3 IMÁGENES DEL DORMITORIO EN LOS LIBROS Y REVISTAS

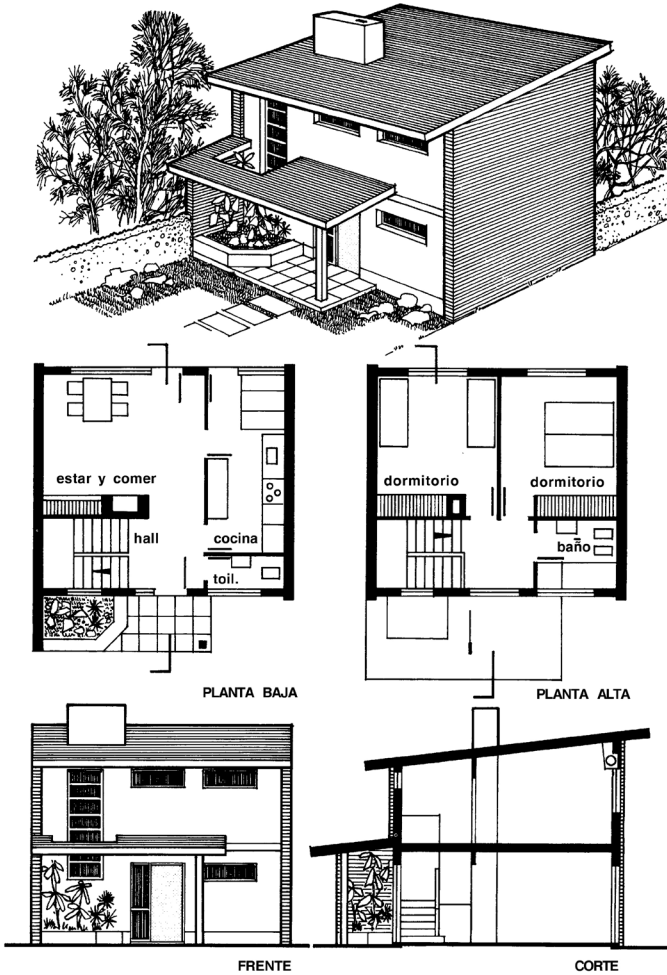


Fig. 4-Vivienda orientada con el contrafrente hacia el mediodía.

9

Figura 4.2: Ejemplo de proyecto. Fuente: Moia (1968): 9.

Luego de abordar estos temas generales, cada ambiente es cruzado por algunas variables particulares, para luego en la última parte del libro retomar nuevamente temas generales como “iluminación”, “composición”, “diseño de interiores”, “relaciones entre los ambientes”, “colores”, entre otros. A modo de recorte, en este trabajo, sólo se estudian los discursos efectuados para el dormitorio, reconociendo la importancia de analizar las otras partes en un futuro, puesto que lo dicho en ellos también en cierta medida define a los dormitorios.

En el apartado *dormitorio*, el autor reconoce que en este espacio se dan una multiplicidad de actividades, que además de servir para “reposo nocturno, vestuario y almacenamiento de ropa”, se emplea “como cuarto de trabajo, estudio, lectura y habitación privada”.²⁷⁸ El autor explica que las reducidas dimensiones de los ambientes se traducen en la necesidad de superponer actividades y que los espacios del estar probablemente resulten menos apropiados para que los habitantes puedan ejercer “actividades incompatibles”, unas por requerir silencio y otras por producir ruido. Los ejes analizados para el dormitorio son “diseño”, “dimensionamiento”, “circulaciones”, “amoblamiento”, “dormitorio de los niños” y “guardarropas”.

Todo el desarrollo del texto va intercalando con hojas completas de esquemas, plantas y cortes en los cuales se busca mostrar ejemplos de distintas disposiciones de dormitorios. Al analizar cada uno de los puntos se puede leer que las consideraciones sobre “diseño”, “dimensiones” y “circulaciones” son muy superficiales y poco reflexivas en cuanto a aportar a la comprensión del significado de este espacio, todo recae en consideraciones de uso o dimensión. En “amoblamiento”, a pesar de iniciar con lo que parecería una mirada más amplia al decir:

Los dormitorios no deben tener el carácter inhóspito e impersonal de una habitación de hotel ni el arreglo estereotipado de escaparate de mueblista. Cada dormitorio debe constituir el ambiente más personal, donde su ocupante pueda expresar su

278 Moia (1968): 26.

individualidad, sus gustos, guardar sus recuerdos, aislar sus intimidades y retirarse a descansar.²⁷⁹

El autor al referirse a las camas vuelve sobre lo funcional, en relación con la ubicación y las dimensiones (**Figura 4.3**). Es importante rescatar los objetos que para el autor deberían estar en este espacio: reemplazar las mesas de noche por estantes, guardarropas, espejos, mesa para el arreglo personal, silla o banqueta. Se observa en estos últimos la importancia otorgada a la función de vestidor del dormitorio, así como a la circulación (**Figura 4.4**).

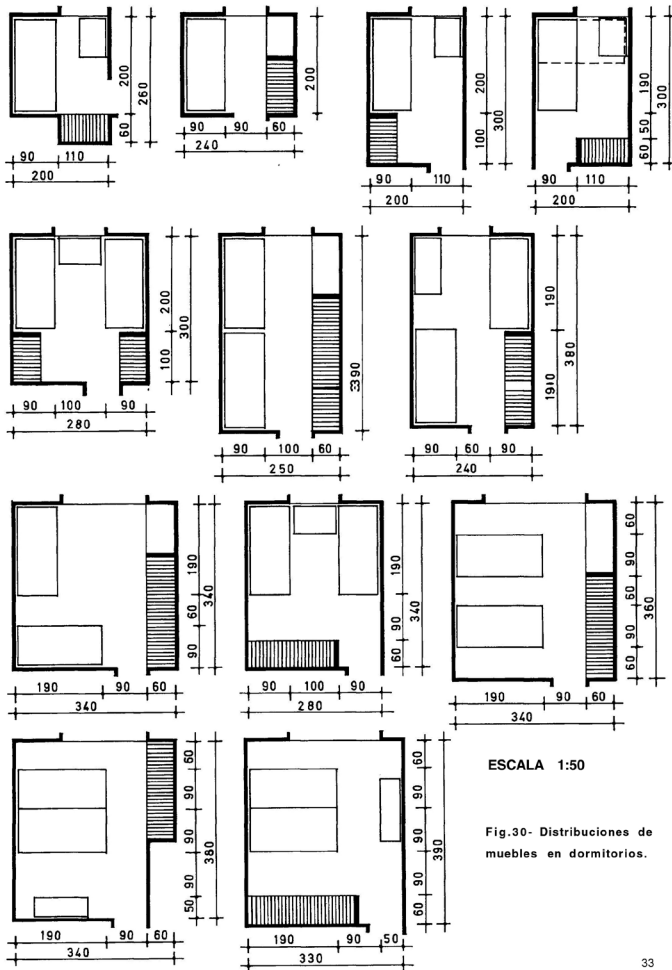
Es llamativo lo que el autor acota en *dormitorio de los niños*. Primero, desaconseja recurrir a decoraciones temáticas ya que reconoce que el dormitorio debe ir adaptándose al crecimiento del niño, cuestión que no ve en los adultos; manifiesta que el dormitorio contribuirá a establecer “hábitos” y desarrollar “gustos”. Segundo, quizás de una manera un poco reduccionista, clasifica a los niños para hablar del dormitorio de estos:

Los niños pueden clasificarse en dos tipos, en lo que respecta a nuestro análisis para el diseño del dormitorio. Los introvertidos, reservados y estudiosos, que prefieren aislarse y dedicarse a sus colecciones, libros e inquietudes, y los extrovertidos, revoltosos y sociales, que siempre están rodeados de amigos. Uno y otro tipo requieren una habitación adecuada a su temperamento. Si el modo de ser del niño se expresa en una pujante vitalidad, es mejor condicionar su dormitorio al aspecto utilitario. Es más fácil poner a este niño en contacto con cosas que no se rompan, que pretender el cuidado necesario para conservarlas.²⁸⁰

279 Moia (1968): 5.

280 Moia (1968): 35.

CAPÍTULO 4: LOS IMAGINARIOS INSTITUIDOS DEL DORMITORIO



33

Figura 4.3: Análisis del mobiliario en dormitorios. Fuente: Moia (1968): 33.

4.3 IMÁGENES DEL DORMITORIO EN LOS LIBROS Y REVISTAS

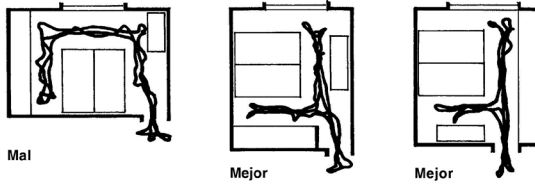


Fig. 31 - Circulaciones en dormitorios.

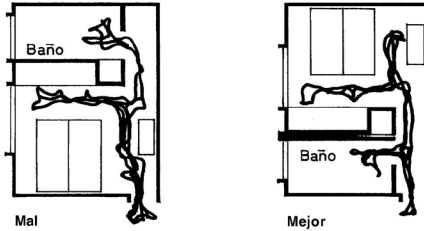


Fig. 32 - Circulaciones en dormitorios con cuartos de baño privados.

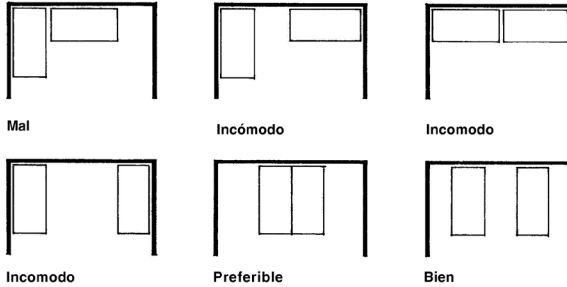


Fig. 33 - Ubicación de las camas.

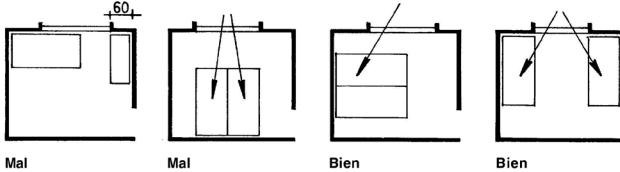


Fig. 34 - Ubicación de las camas con relación a la ventana.

34

Figura 4.4: Análisis de la circulación y armado de dormitorios. Fuente: Moia (1968): 34.

Hay una intención de mirar la particularidad, pero esto no se logra, lo que hace que se llegue siempre a conclusiones muy generales y que se repita lo utilitario de este ambiente reiteradas veces. Al hablar de la relación de los ambientes, se emplea el término “zonificación”, el mismo es utilizado para definir las agrupaciones según la función. En otras palabras, la vinculación de los dormitorios sólo se da entre dormitorios, ya que quedan agrupados bajo la zona “dormir” sin dejar lugar a otras formas de agrupación, la justificación radica en las necesidades de ciertos locales de “aislamiento” o “no mezclarse” con otros diferenciando los ambientes por los que tienen ruido y movimiento y los que requieren paz y tranquilidad. También en esta relación de ambientes se pondera el estudio de lo que el autor llama “coordinación”, que refiere a cómo los espacios se agrupan, aconseja que los dormitorios se vinculen con el ingreso o el *hall* para reducir así las circulaciones.

Los consejos sobre la iluminación del dormitorio se centran en los tipos de luz que mejor beneficiarían a ciertas actividades que se desarrollan en este ámbito, vuelve a ser la función lo que predomina. Luego del recorrido por los ambientes, Moia profundiza en la composición; son muchas las consideraciones que realiza recurriendo a autores, pero en este caso no hace mención de los espacios sino que las ideas son genéricas. También recupera algunos temas del Movimiento Moderno, como el de la “continuidad espacial”,²⁸¹ al que contrapone con el problema de las dimensiones de los espacios. Parece difícil entender cómo avala esta idea cuando en todo el libro predomina una postura muy ligada a las dimensiones y al abordaje desde las partes. Son muchas las problemáticas que el autor busca barrer, entre ellas, analiza diversas variables sobre el color y su empleo en la vivienda. Se juega una intención de ver la mayor cantidad de temáticas e introducir conocimientos que permiten reconocer un imaginario instituido muy marcado por lo funcional, geométrico y por la parte técnica, no aparece claramente lo decorativo, por lo que se infiere que este discurso está en línea con una arquitectura más despojada y racional sobre el uso de los materiales.

281 Moia (1968): 129.

En cuanto a las figuras humanas que se presentan en el discurso, las menciones son: “persona/s” (49), “familia” (37), “niños” (25), “arquitecto” (15), “hombre” (13), “propietario” (11), “sirvientes” (5), “mujeres” (4). Este predominio de la imagen de familia y la figura masculina en torno a la vivienda no se circunscribe a este autor ni a este período.²⁸²

Para concluir, el discurso de Moia se caracteriza por una mirada romántica y lineal sobre el proyecto. Son los aspectos técnicos los que predominan, parecería que puede pensarse en forma de “receta”, si se siguen todos los pasos el resultado debería ser el esperado. Parecen no existir conflictos en ese camino a recorrer donde el habitante es poco considerado y donde el saber cae en manos de los arquitectos. Aunque se busca lo individual, el texto está plagado de generalidades que construyen un ideal de vivienda que no está muy claro en qué contexto histórico-geográfico se ubicaría. En cuanto al dormitorio, el discurso se recorta a algunas problemáticas que son las que se mencionaron en la hipótesis de este trabajo. No se ven ideas que logren romper con una visión funcional. Esto se ratifica con los términos empleados para hablar de las partes, todos se corresponden con su función principal, “cocina”, “baño”, “sala de estar”, “pasillo”, “vestidor”, etc.

4.3.2 Imágenes teóricas

En 1968, Sacriste publica el libro *Qué es la casa*. En las primeras líneas de este trabajo, el autor hace referencia a lo simbólico de la casa, dice al respecto:

Se advierte así que la casa se relaciona íntimamente con el hombre, que su configuración depende de la situación y del modo de vida de su habitante y que cuando éste le infunde su hábito vital y lo transforma en algo propio y personal, la casa puede asumir una dimensión simbólica.²⁸³

282 Ver Bril, Vazquez y Soffredi (2021).

283 Sacriste (1968): 10.

El enfoque de Sacriste es totalmente distinto al de Moia, él habla desde los significados de la vivienda, explica que al cerrar la puerta el hombre encuentra la intimidad y que en su tiempo la “casa con cerrojos en sus puertas es un concepto fundamental de la burguesía y de la defensa de la propiedad privada”.²⁸⁴ En estos términos parece la arquitectura puede situarse en otra esfera. Al igual que se puede leer en textos como el de Bachelard (autor citado por Sacriste), este último recurre a algunas metáforas para explicar la relación del hombre con su vivienda, dice que el hombre al ingresar a su casa se aísla del mundo y se defiende en su caparazón. También recupera la metáfora del refugio y reconoce “esa otra función no material pero no menos trascendente de la casa, en la que se proyectan y resuelven íntimas necesidades espirituales y afectivas de sus habitantes”.²⁸⁵

Efectúa un recorrido más que interesante por las definiciones realizadas por distintos autores reconocidos sobre conceptos como “casa”, “vivienda”, “mansión”, “morada”, entre otros, justificando que no existe definición que logre abarcar todos los significados o aristas que implica la vivienda para el hombre. En esta línea, plantea las diferencias entre casa y hogar, recurre a la imagen del fuego y el calor para explicar que son los habitantes que al habitarla la convierten en hogar. Y en cuanto al rol del arquitecto le asigna el papel de “concebir una casa adecuada a una familia o a un tipo de familia, la que al habitarla podrá o no hacer de ella un hogar”.²⁸⁶

Sacriste opta por emplear “casa” por sobre “vivienda”, lo que lo acerca más al hombre y lo aleja de discursos disciplinares o funcionales. También inscribe sus ideas en el marco de los debates disciplinares de su época. Por ejemplo, analiza la vivienda como obra de arte y la contrapone con la visión de que esta funcione para lo que fue creada, que es ser habitada y no para contemplar. Asimismo recupera el debate sobre el “estilo”, al respecto dice:

284 Sacriste (1968): 9.

285 Sacriste (1968): 21.

286 Sacriste (1968): 26.

Hasta hace pocos años quienes proyectaban construir su casa se mostraban muy preocupados por el estilo que ella tendría. En la actualidad esta curiosa deformación cultural ha sido casi superada y raramente se escucha al futuro propietario hablar de estilo que tendrá su casa. Por el contrario, hoy son muchos los que sospechan cierto grado de inmoralidad profesional cuando se construye una vivienda en cualquier estilo que fuere, aunque se trate de un 'estilo moderno'.²⁸⁷

Luego agrega:

Desde este punto de vista, la casa tiene que diseñarse con el fin exclusivo de lograr un producto adecuado al modo de vida y a las condiciones económicas de sus futuros ocupantes, tendiendo obviamente a que ese producto sea proporcionado y armónico y disponga de las satisfacciones primarias: sol, aire y privacidad. Si ello se obtiene, y ya es bastante pedir, el conjunto será sin duda moderno, lo que está muy lejos de un 'estilo moderno'.²⁸⁸

Al describir la "casa", identifica cuatro factores que considera la determinan "lo económico, lo técnico y lo social", y lo cultural.²⁸⁹ Curiosamente, aunque el discurso de Sacriste parece más reflexivo, histórico e influenciado por otras disciplinas, no figuran las partes de la casa. Muy aisladamente se menciona la idea de habitación pero parecería que no es posible comprenderla por fuera de la unidad. En contraposición con esta generalidad, si le dedica un apartado a los muebles y cómo estos son el "instrumento básico de la vinculación del habitante con su vivienda".²⁹⁰

Finalmente, de estas miradas podría pensarse que en los imaginarios instituidos de la vivienda convivieron dos enfoques. Por un lado, un imaginario vinculado a lo geométrico funcional asociado al perfil prácti-

287 Sacriste (1968): 28.

288 Sacriste (1968): 28.

289 Sacriste (1968): 38.

290 Sacriste (1968): 71.

co del arquitecto y a la obra construida. En otros términos, cómo la disciplina buscó materializar los proyectos, recurriendo así a un enfoque claramente funcionalista, en el que el habitante tuvo un papel secundario. Luego se puede diferenciar otro imaginario más teórico e histórico, donde apareció la dimensión simbólica y una relación mucho más estrecha con el habitante. Esta confrontación se corrobora cuando se vuelve a mirar los libros y se observan sus gráficas de tapa. Sacriste utiliza la imagen del nido de un hornero, probablemente aludiendo a las metáforas del nido, refugio, resguardo, cueva, entre muchas otras (**Figura 4.5**); mientras que Moia recurre al esquema de una casa en corte que alude casi a una iconografía –techo a dos aguas, paredes y chimenea– la cual acompaña con una planta baja de una casa tipo dúplex en la que se observa un comedor, cocina y baño (**Figura 4.6**).

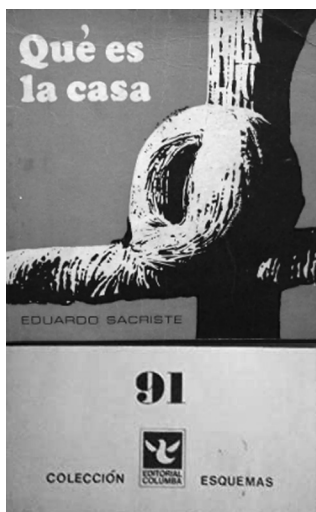


Figura 4.5: Tapa de la primera edición del libro *Qué es la casa*. Fuente: Sacriste (1968).



Figura 4.6: Tapa de la primera edición del libro *Cómo se proyecta una casa*. Fuente: Moia (1968).

Resulta llamativo que el imaginario teórico que se supondría más cercano al habitante no menciona las partes de la vivienda, es más, el término “dormitorio” no figura en el texto. Se ve un enfoque menos funcional y geométrico en el que se critica la cuestión del estilo, pero no es posible entender cómo se constituyen sus partes y los significados. Es como que la unidad no puede romperse a diferencia del imaginario más práctico y operativo donde están presentes todas las partes.

4.3.3 Imágenes dispersas

Las fuentes primarias para analizar los imaginarios instituidos se complementan con revistas de la época, como se mencionó anteriormente. La elección incluye las revistas *Canon* y *Nuestra Arquitectura*. Ambas tuvieron un lugar reconocido dentro de la institución y contribuyeron en distinta forma a la legitimación de los imaginarios.²⁹¹ La revisión efectuada abarca el estudio de todos los números entre 1950-1970. Como metodología, en particular para *Nuestra Arquitectura*, a fin de dar realmente cuenta de la ausencia de discurso sobre el “dormitorio” y validar sobre qué otras problemáticas se escribía, así como qué lugar ocupaba aquél en la vivienda, se exponen de manera sistemática todos los años. A diferencia de lo que se detecta en los libros, en las revistas las imágenes son dispersas, no hay una consolidación o posibilidad de caracterizar uno o varios “tipos” de imaginarios, las pocas imágenes se pueden construir por fragmentos pero no son trazables a lo largo del tiempo. Existe un imaginario proyectual, puesto que la aparición del dormitorio en su mayoría se da en los proyectos, pero no puede ponerse en palabras porque, como se compartirá en los siguientes análisis, no se escribe sobre el dormitorio; está la casa pero no sus partes.

291 En cuanto a estudios sobre revistas de difusión en el campo y *Nuestra Arquitectura*, ver Cirvini (2011); Sánchez (2004; 2011); Bril, Vazquez y Soffredi (2021).

Canon

La revista *Canon* fue realizada en el marco de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, su primer número se publicó en diciembre de 1950. Su historia fue muy corta ya que se realizaron sólo dos números. En la revista n.º 1 se puede leer una carta firmada por el Decano Francisco Montagna (gestión 1949-1952), quien explica el contexto y objetivo que se buscaba con *Canon*. Cuenta que el origen de la revista se remonta a la aprobación dentro del Consejo de la Facultad en 1948, esto no obedecía a un hecho aislado sino a la clara intención de que la revista “pudiese ser fiel y constante reflejo de lo en esta institución universitaria se hace y se piensa”. Hablar ya de un fiel reflejo marca el carácter de legitimación que tuvieron estos discursos. Montagna recurrir a la personificación de “Facultad”, más que a considerarla como un conjunto de personas en el ámbito académico, así afirmaba:

Numerosas son las revistas que en el mundo plantean, debaten y difunden los problemas de la arquitectura y del urbanismo, y en ese concierto de voces dispares, extrañas o familiares, lejanas o cercanas, ha estado ausente (...) la voz de esta Facultad.²⁹²

La postura del decano permite visibilizar el objetivo de legitimación que podía significar la revista en el ámbito de la facultad y el campo de la arquitectura a nivel más amplio. Es significativo para este trabajo que el segundo número de febrero de 1953 se titule *Vivienda familiar* (**Figura 4.7**).²⁹³ Motivo más que pertinente para recuperarla y analizar cuál fue el imaginario instituido expresado en los discursos de esta revista.

En este número, además de diversas obras, se exhiben quince casas ubicadas en Argentina, Uruguay, Estados Unidos y Brasil. Los discursos que acompañan en algunas obras las fotografías son finalmente

292 Montagna (1950): 17.

293 Los responsables editoriales del número fueron Rodolfo E. Möller, como secretario de redacción, y Juan Carlos Foix y Horacio Pando, como redactores.

una breve descripción de las características formales del proyecto, implantación, estructura, materiales y forma. Aunque la mayoría de las casas se presentan sólo con fotografías. El dormitorio está mencionado únicamente en las plantas bajo este término.



Figura 4.7: Portada *Canon* n.º 2. Fuente: *Canon* (1950).

Antes de exponer los casos se enuncian quince puntos que permiten caracterizar algunas cuestiones en torno al imaginario de la vivienda. El segundo punto refiere al significado de vivienda, al respecto dice: “el sustantivo *vivienda* es el resumen espacial del verbo *vivir* y están orgánicamente articulados como el cuerpo y el espíritu”. Esta definición expresa primero la importancia de la dimensión espacial y funcional de la casa, y segundo, la necesidad de recurrir a las metáforas para referir a la vivienda. También sobre la “vivienda” se dice que agrupa la “esencia” de la vida del hombre, destacando “la *familia* en el plano humano y la *propiedad* en el material”.²⁹⁴ La familia es un imaginario que se puede encontrar en la disciplina en muchos discursos del siglo XX.²⁹⁵

Si se profundiza en los postulados, las imágenes que figuran son varias. Coincide también con los otros textos analizados de la disciplina donde no es posible la concepción de la vivienda como partes sino como una unidad. Las imágenes, que en algunos casos son también metáforas, barren un abanico variado de cuestiones de la casa y su imaginario. La imagen práctica, en este caso llena de imágenes y metáforas, se vincula a las dimensiones, la implantación, los materiales y las tipologías:

De las dimensiones anotadas, como mínimo, surgirán singularmente las notas de cada vivienda. Su forma en el terreno como cosa cerrada o vitalmente unida a él, su relación con lo externo: desde el muro egoísta hasta la pared de vidrio carente de toda intimidad, desde la casa individual hasta el monobloc, desde el alquiler a la propiedad horizontal, desde la casa ‘auto-económica’ con su quinta, gallinero y árboles frutales, hasta el mínimo departamento de los nómades.²⁹⁶

294 Foix y Pando (1953): 27.

295 Bril, Vazquez y Soffredi (2021).

296 Foix y Pando (1953): 27.

En los enunciados aparece el imaginario de lo geométrico, y en este caso se suma la negativa interpretación de lo esperado por el habitante. "(...) Desde dictaminarse geoméricamente el modo de vivir hasta el amoldar el proyecto a los 'caprichos' de sus habitantes".²⁹⁷ A partir de una mirada más poética de la vivienda, se emplea la metáfora del santuario, que se presenta como consideración inicial en cuanto a la moral, aunque luego estas imágenes no se evidencian al analizar los discursos particulares de cada obra:

En cualquier caso la vivienda requiere calidad para incitar a un vivir superior. Debe por lo tanto reunir en su pequeño ambiente valores de orden y armonía, honestidad y belleza. Debe ser meditada, vivida, creada para una familia real y no abstracta, que le dé la libertad como para volcarse emocionalmente en ese lugar, y hacer de él un santuario. Que prolongue indefinidamente al hombre, en un contacto intuitivo con el espacio, en una vibración íntima con el latido del universo.²⁹⁸

Vuelve a validarse una distancia entre el discurso teórico para la casa, lleno de imágenes y metáforas que en algunos casos ya no son visibles, frente a un discurso más práctico que se enuncia para los proyectos y sus imágenes ilustrativas de fotos y planos. Como constante se corrobora una ausencia total del significado de las partes de la casa, las imágenes se producían como totalidad.²⁹⁹

Nuestra Arquitectura

En los veinte años que barren el período en estudio, se publicaron doscientos dieciséis números, lo que equivale a un número superior a mil quinientos artículos. Esta revista, que tuvo su primer número en

297 Foix y Pando (1953): 27.

298 Foix y Pando (1953): 27.

299 Sobre la diferencia entre el discurso escrito de notas editoriales y la presentación de proyectos en el caso de *Nuestra Arquitectura*, ver Bril, Vazquez y Soffredi (2021).

1929 y logró continuidad a lo largo del siglo XX, se consolidó como referente dentro de los ámbitos académicos así como de los arquitectos en general.³⁰⁰

Vale la aclaración de que el relevamiento excluye tanto las publicaciones como el análisis del grupo editorial responsable de los diferentes números, puesto que el énfasis está en el estudio del discurso y no en su contexto de producción. A continuación se hace una revisión de las características particulares de cada año y los artículos específicos que abordan la vivienda, con el objetivo de así caracterizar los imaginarios que se buscaba instituir en este recorte temporal.

En el transcurso del año 1950 se publican doce números que incluyen un total superior a cien artículos. La gran mayoría de los artículos corresponden a proyectos, y más específicamente, a obras ubicadas en Estados Unidos o Europa; de la Argentina se incorporan unas pocas casas. De la totalidad de imágenes que se observan en los proyectos, uno solo contiene una imagen de un dormitorio. Estos son presentados mayoritariamente con plantas y fotografías acompañados de una breve descripción. Los únicos discursos que se registran, en los números 253 y 257, relacionados a una parte de la vivienda son artículos que hablan de decoración y mobiliario que en coincidencia refieren al “*living-room*”. En este marco, se puede ver una total ausencia de un imaginario específico del dormitorio, y una presencia de la idea de la vivienda vinculada directamente a la obra construida.

Al año siguiente se mantiene el número de publicaciones en uno mensualmente. Se repite que la gran mayoría de obras son extranjeras, observando unos pocos casos de Córdoba y Buenos Aires. Por fuera de los proyectos se destaca un artículo pertinente para la vivienda, aunque es la traducción de un texto de León Palm, de la revista *L’Habitation*. Su título es *La arquitectura y las viviendas baratas* y se encuentra incluido en el número 263. El autor plantea diversas críticas a los postulados del movimiento moderno, de sus dichos es interesante su comentario sobre la noción de “la máquina de habitar”:

300 Cirvini (2011); Sánchez (2011).

La casa es una máquina para habitar: pero ese mismo instinto de conservación, que nos empuja a habitar una casa confortable, quiere que sobrepasemos ese estadio. La casa responde a una inspiración psicológica profunda del hombre, a la preocupación de estabilidad, al deseo permanente de ver extenderse la familia en un medio definitivo. (...) Nosotros vemos por lo tanto que la habitación viviente, que toda la personalidad y toda el alma de la vivienda están en el *interior* del volumen construido. Todo el resto, no es más que la cáscara, la envoltura.³⁰¹

La consideración del hombre al hablar de la casa y el habitar lo diferencia de otros discursos más funcionalistas, aunque deja de lado a otras figuras humanas que también habitan la casa. El uso de la metáfora del alma vinculada al interior de la casa no parece ser algo extraño en algunos discursos disciplinares cuando se quiere “humanizar” la relación con la casa.

El primer número del año 1952 inicia con una diferencia, aparece en la portada una fotografía de un dormitorio, la única imagen de este espacio en los veinte años relevados (**Figura 4.8**). Su inclusión cobra sentido al leer el artículo del cual es tomada la foto. Dicho artículo presenta una casa en Estados Unidos de Clark & Frey Arquitectos.

Al revisar las descripciones se detecta que el ambiente fotografiado se llama “living dormitorio”, lo que termina de dar sentido a por qué fue elegida para estar en la portada. Nuevamente se valida que aparecen las partes de la casa con mayor descripción en los artículos de decoración. Hay una diferencia con los años anteriores, en los editoriales aparecen cuestiones vinculadas a la vivienda y en particular la metáfora de la “evolución”. También el discurso se cruza con la dimensión económica, aunque en menor medida siguen predominando los proyectos extranjeros. Lo que más sorprende es la distancia que hay entre las reflexiones en el discurso, los proyectos y las formas de presentarlos.

301 Palm (1951): 175.

CAPÍTULO 4: LOS IMAGINARIOS INSTITUIDOS DEL DORMITORIO

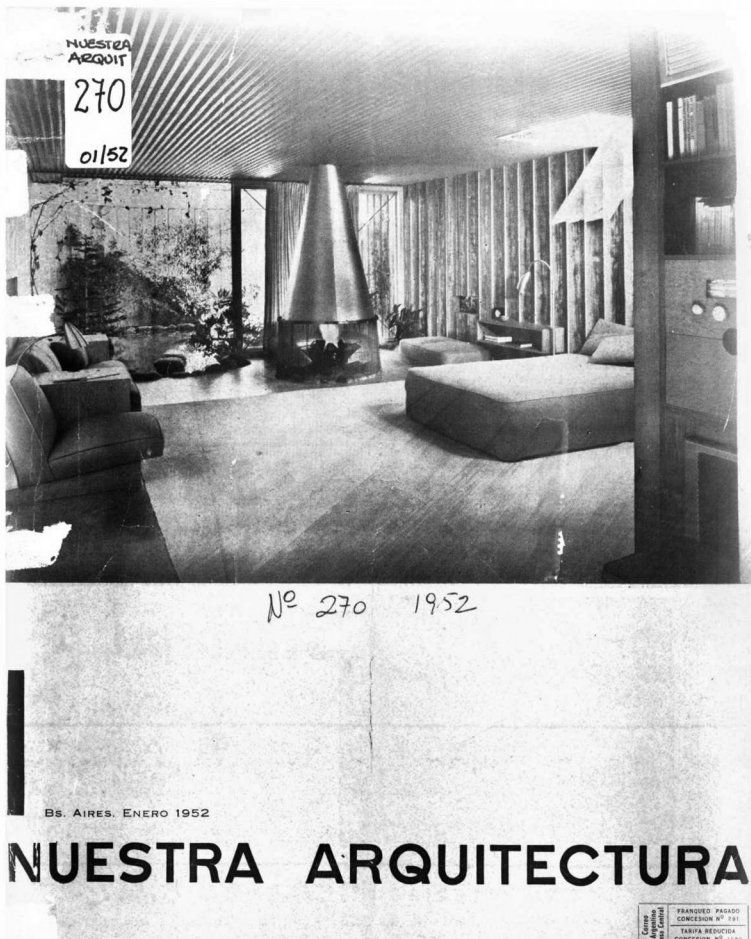


Figura 4.8: Portada de *Nuestra Arquitectura* n.º 270. Fuente: *Nuestra Arquitectura* (1952).

En 1953 también se incluyen doce números y más de ochenta artículos. Del relevamiento se observa que casi en su totalidad se corresponden con proyectos y obras extranjeras. Esto se entiende al leer el editorial del número 287 en el cual se exponen las siguientes ideas:

- Que la circulación de la revista se da entre los profesionales y que estos como en otras disciplinas quieren estar al día.
- Las revistas extranjeras resultan caras y en idiomas que no todos tienen acceso.
- Que la situación económica ha hecho que se repitan soluciones y que no haya experimentación, y que los costos elevados del material fotográfico hacen difícil el material disponible.
- La revista se propone mantener el nivel recurriendo a material extranjero sin aumentar tanto los costos.

Por otro lado, a lo largo de este año se observan varios cambios en la revista que son comunicados en los editoriales. Hay un editorial pertinente al tema de la vivienda, en el número 290, se reconoce y fundamenta el por qué en años anteriores predominaba la casa individual. El editorial dice:

(...) es evidente que hemos estado ofreciendo, sobre todo, documentación sobre la casa individual, tal vez en desmedro de otros tipos especiales de arquitectura (casas de renta, hospitales, cines, escuelas, etc.) y es posible que un sector de nuestros lectores deseara una rectificación parcial de esa política. Lo malo en nuestro medio es que pocos son los que nos hacen llegar sus impresiones a este respecto.³⁰²

Estos comentarios permiten reflexionar sobre tres cuestiones: primero, se reconoce el papel predominante de ejemplos de vivienda individual; segundo, se identifica que hay un sector de los lectores que ya no

302 Hylton Scott (1953): s/n.

están interesados en el tema; y tercero, que uno de los motivos por los que se publican casas es porque resulta más fácil acceder al material. Con el transcurso de los años se verificará que aunque se mantiene la presencia de la vivienda individual, esta lo hace en menor medida. En este contexto, es válido cuestionar entonces cuán genuino era el interés por la vivienda.

Al igual que los años anteriores, en 1954 se mantiene el número de publicaciones por año, pese a que se observan algunas transformaciones en el diseño de portada e índice de la revista. Se identifica una mayor inclusión de obras locales, aunque siguen en su mayoría siendo de origen internacional. En los números se mantienen temáticas variadas, pero predominan, como bien se menciona en la nueva portada, tres cuestiones: arquitectura, decoración y urbanismo. En cuanto al dormitorio, excluyendo las posibles menciones en plantas o descripciones de los proyectos, este aparece desde dos enfoques: artículos sobre decoración y artículos de equipamiento. Es el primer año dentro del período en el que hay artículos por fuera de los proyectos donde se hace mención a este espacio, más allá de que se sigue validando la poca relevancia a las partes de la casa.

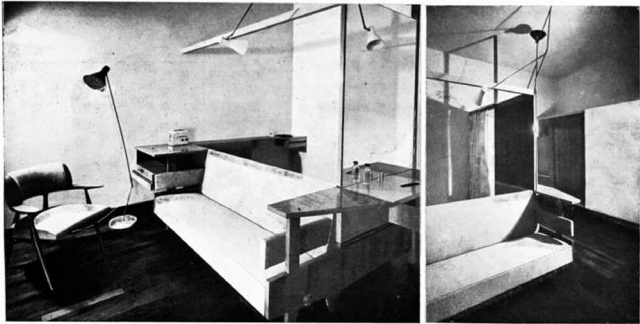
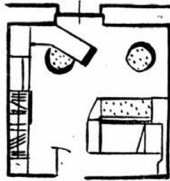
En el número 297, en el artículo *Decorando* se presenta el proyecto de los arquitectos M. Brunori, G. Radice y M. Ravegnani para dos dormitorios bajo los subtítulos “Dormitorio para una niña” y “Dormitorio para un joven”. En el primer caso, se muestran tres fotografías donde se observan escritorio, placard, sillón y sillas, sin ningún epígrafe. También hay un esquema a mano de la planta sin ningún contexto de cómo éste se inscribe en la planta de la vivienda (**Figura 4.9**).

Esto permite cuestionar que el dormitorio no aparece en los proyectos, pero sí desde la decoración como unidad autónoma. El texto que describe dicho espacio lo hace primero desde una mirada funcional, así dice: “La característica de esta habitación es el hecho de tener la cama y el diván acoplados de manera de dividir la habitación en una zona para estar y otra para dormir”, y luego curiosamente cuenta el lugar como si se situara la persona en la entrada “(...) al entrar a la habitación, a mano derecha el dormitorio, a la izquierda el guardarropa,

y continuando al fondo el escritorio-biblioteca y el lugar para estar”, resaltando finalmente los “elementos independizadores (...) un gran espejo y el respaldo del diván”.³⁰³

Dormitorio para una niña

La característica de esta habitación es el hecho de tener la cama y el diván acoplados de manera de dividir la habitación en una zona para estar y otra para dormir. De esta manera tenemos al entrar a la habitación, a mano derecha el dormitorio, a izquierda el guardarropa, y continuando al fondo el escritorio-biblioteca y el lugar para estar. Los elementos independizadores son un gran espejo y el respaldo del diván.



114

Figura 4.9: Dormitorio para una niña. Fuente: Brunori, Radice y Ravegnani (1954).

303 S/D (1954): 114.

Si a partir de este escaso material se debiera repensar cuál es el imaginario que opera, se puede primero resaltar el papel de lo funcional y lo decorativo. Llama la atención la relación entre texto e imagen, ya que la descripción en su mayoría puede desprenderse de la planta y las fotos. Parece que se busca justificar la idea de subdividir el espacio como eje clave. Vale preguntar por qué sería de una “niña” y no de un “niño” o de un adolescente, ya que no hay ni en las fotografías ni en el texto algo que se vincule con elementos posibles a utilizar durante la niñez o alusión al género.

En el “Dormitorio para un joven” sí se observan elementos en paredes y estampado en acolchado que podrían aludir al género o edad de la persona para la que está pensado. El material presentado es muy similar, dos fotografías y una planta, si bien la descripción contiene otro tipo de información, la forma del discurso se repite. Es una enumeración de objetos y elementos que decoran la habitación, algunos de los cuales son claramente visibles en las fotografías. La diferencia con el otro dormitorio es que se mencionan las especificaciones en cuanto a los materiales de paneles, cama, biblioteca y escritorio, así como los tapizados en sillas y la tela del cubrecama. Se pondera “un inteligente aprovechamiento del reducido espacio de piso y las paredes”.³⁰⁴ La única referencia a alguna función es la que se le adjudica a la mesa de lectura, resaltando su diseño con distintas posiciones que facilitan su uso.

Al poner en perspectiva este artículo, surgen dos cuestiones que aportan a entender el imaginario del dormitorio. La primera tiene que ver con el rol del habitante, en ambos casos se desprende claramente su total ausencia en las fotografías como en el discurso, sólo está presente en el título, casi que se los convierte en una clasificación o categoría que alude a la edad y al género. Sería más acertado entender este espacio en un contexto más amplio de la casa. La segunda dimensión que es posible decantar y que se verifica en otros periodos de la revista es que en las pocas apariciones del dormitorio por fuera de los proyectos, predominan las fotos y descripciones que refieren a aspectos decorativos.

304 S/D (1954): 114.

Curiosamente se observa que las categorías estilísticas no se emplean en este espacio por lo menos en estos primeros años.

En el número 306 de 1955 se presenta en tapa un corte muy esquemático de una persona leyendo en un sillón dentro de un ambiente donde se señala el ingreso de sol. Este corresponde al primer artículo *Proyectando para ancianos*, texto que se construye a partir de un estudio realizado en el contexto de una ley promulgada por el estado de Massachusetts. La inclusión de este artículo por el equipo editorial radica en entender que el estudio "(...) no tiene fronteras" y "que resultará útil para cualquier arquitecto argentino que se halle ante problemas similares". El discurso se enfoca en tres problemas: resolver el alojamiento dentro de un "presupuesto limitado", aliviar los "achacos característicos de los ancianos" y finalmente satisfacer sus necesidades "como miembros de una comunidad específica".³⁰⁵ Es de esta forma que se plasma cómo el imaginario de un grupo particular de personas busca ser traducido en ideas y proyectos.

En esta línea, bajo el título genérico de "inquilino hipotético", se reitera que la primera consideración es sobre la función, así se explica: "El alojamiento para ancianos debe cumplir dos funciones. Debe acomodar a los sanos. En este aspecto no se diferencia de cualquier otro alojamiento. Debe también acomodar a los achacosos".³⁰⁶ Más allá del detalle que puede leerse para el dormitorio, sobre el que profundizaremos luego, al analizar cuáles son los términos seleccionados para traducir del texto original aquellos que refieren al lugar para dormir, se detecta que se emplea "dormitorio" en la mayoría de los casos, pero también "áreas de dormir" y "alcoba", los tres utilizados sin criterio claro. La propuesta parte de entender "la función esencial" de un departamento de alojar una "serie de actividades del vivir" donde se distinguen las partes que lo componen con sus diferentes particularidades.³⁰⁷

Resulta cuestionable por qué si este tema es importante, no figura en ningún otro artículo de esos años. Se mencionan las posibles

305 S/D (1955 a): 1.

306 S/D (1955 a): 2.

307 S/D (1955 a): 3.

problemáticas de la vejez claramente muy distintas de la visión más contemporánea, pero sirve entender la importancia sobre las funciones y el papel del dormitorio. Son muchos los puntos destacables, pero el que mayor aporta a visibilizar el imaginario tiene que ver, primero, con el valor de la “privacidad”, “enfermedades” y “accidentes” que aparecen como temáticas en varios de los ambientes, y segundo, con cómo se considera al dormitorio por fuera de lo que se denomina “áreas del vivir” refiriendo al estar, donde se reconoce que se pasa la mayor parte del tiempo y se establece una necesidad de relación entre partes.

Los ejes que cruzan el dormitorio son: las dimensiones, sobre las que se sugiere que “las áreas de dormir de un departamento para una persona deben reducirse al mínimo. Sino ellas usurpan pies cuadrados que estarían mejor destinados a las actividades del vivir”, aunque luego se reconoce que “las alcobas deben ser bastante grandes para permitir el tendido de las camas, la limpieza, la ventilación y la iluminación” y tener una relación de independencia con el “área de vivir” pero conectarse de manera visual.³⁰⁸ Las reflexiones habilitan a reconstruir un imaginario que otorga poca relevancia al dormitorio y donde la mirada se posa sobre cuestiones prácticas, hasta se diría domésticas que, aunque detallistas, olvidan problemáticas más complejas del habitar de los ancianos. Parece reflejarse una relación directa entre identificación de una necesidad y la respuesta proyectual donde las variables son dimensiones, disposiciones y objetos.

Debe aclararse que durante este año la revista continúa teniendo gran mayoría de artículos extranjeros, aunque empezaron a aparecer algunas obras o autores argentinos que presentaban temáticas diversas del ámbito local. Quizás la mayor diferencia a nivel editorial no es sólo el cambio del diseño gráfico de portada, sino que a los ejes, arquitectura, urbanismo y decoración, se suma plástica, con artículos vinculados a artistas y obras de arte. Estas transformaciones no tuvieron ningún impacto en los enfoques propuestos para las viviendas o cambios significativos en los discursos editoriales. Si bien hay textos, como por ejemplo *La*

308 S/D (1955 a): 3.

casa y las labores domésticas,³⁰⁹ que reflejan una de las problemáticas que ocupaban debates de la época, se vuelve a reflejar una ausencia del dormitorio, y más aún de un imaginario del dormitorio local que es visible en los planos y breves descripciones de los proyectos.

En los tres años siguientes 1956, 1957, 1958, son escasos los artículos enfocados sobre la vivienda. En el caso del año 1956, aunque se identifican textos escritos por autores locales, en los cuales se aborda la vivienda, no se incluye excepto en un artículo en el número 326, *La cocina moderna*, nada que aluda de forma directa a las partes de las casas por fuera de los proyectos. Los números publicados durante el año siguiente son inferiores a los años anteriores. Los motivos de huelgas y paros tuvieron impacto en las publicaciones, esto es explicado por el editor en el primer número. No se detecta por fuera de algunos proyectos de casas en la provincia de Buenos Aires, donde se sigue diciendo “dormitorios”, nada particular que refiera a este ambiente.

En 1958 se publican diversos proyectos con diferentes tipologías, dando cuenta de una falta de criterio en cuanto a proyectos locales e internacionales. Se mantiene la estructura de índice por línea temática, en esos ejes aparece la cuestión de la vivienda popular así como artículos que debatan problemas de la disciplina. No se han identificado artículos que por fuera de los proyectos hablen de la vivienda de Buenos Aires.

Para 1959 los ejes en los que se divide el índice de la revista se amplían, aunque no se detecta un cambio significativo en los enfoques. Se mantiene una pluralidad de artículos locales e internacionales. En el número 352 se observa claramente el tipo de enfoque sobre la vivienda popular y la distancia que podría existir con los proyectos de vivienda encarados por los privados. Está presente la cuestión de la “vivienda mínima” asociada a la racionalización del espacio, como se esboza en el artículo *Las superficies mínimas de habitación*, traducción del estudio presentado por W. de Reuch, en el que mediante esquemas de plantas se efectúan pruebas de disposición en dormitorios. El término para referir a este lugar es siempre “dormitorio” y estos se categorizan en

309 S/D (1955 b).

“dormitorio principal”, “primer dormitorio para hijos”, “segundo dormitorio para hijos” y “tercer dormitorio para hijos”, lo que define una relación directa entre vivienda y familia. Las plantas se organizan en un cuadro en cuyas filas están los nombres de los ambientes antes mencionados y, en las columnas, la cantidad de miembros de la familia. Exceptuando las viviendas propuestas para ancianos, no se identifica en estos nueve años ninguna reflexión que pueda servir para dar cuenta de una casa para una familia que no entre dentro del modelo “tradicional”.

Otro artículo que aporta a entender los imaginarios sobre la vivienda es *El señor Hulot*, “*La casa moderna*” y *la morada del hombre*, de Luis Grossman, en el número 360. El autor resalta el aporte crítico de la película de Jacques Tati, *Mon Oncle*, a lo que llama “la casa de la vanidad”, donde destaca cómo algunos se olvidan de otros aspectos de la casa, y la necesidad de lograr un conocimiento más profundo del hombre, cuestión que identifica ausente en las “escuelas”.

En los doce números de 1960 no se registra ningún artículo en particular que realice un aporte al estudio del dormitorio. La estructura de la revista se arma por temáticas, de las cuales se desprende la categoría “vivienda popular”, en este segmento se canalizan cuestiones relevantes sobre la problemática, aunque son sólo cuatro artículos a lo largo del año. El enfoque es político y económico, en cuanto al rol del Estado y la posibilidad económica de acceder a la vivienda. Adicionalmente se publican algunos proyectos de casas pero ninguno contribuye a pensar en cómo son sus espacios y las formas en que son habitados.³¹⁰

En 1961 hay un único artículo en el número 380 que hace mención a los dormitorios. Este presenta la obra de la empresa Norteamérica “Leo Daly Company” para el Dormitorio de Mujeres de la Universidad de St. Louis Missouri.³¹¹ Más allá de que el proyecto no corresponde a Buenos Aires, resulta significativo que el uso del término sigue siendo “dormitorio”, como se fue validando a lo largo de todos los años. Es

310 Este enfoque sobre la vivienda popular y la diferencia con el discurso realizado para la vivienda particular puede observarse a partir del año 1932 en la revista. Ver Bril, Vazquez y Soffredi (2021).

311 S/D (1961): 30-31.

interesante, al leer el tipo de descripción que se efectúa de los dormitorios, que ratifica un enfoque centrado en la distribución de los espacios y su función.

Acompañando las fotos del interior del edificio en las cuales se muestra un dormitorio se puede leer la siguiente descripción, que mucho no dice sobre dicho sitio:

La unidad básica de los dormitorios es una habitación especial adaptada para la vida común de cuatro estudiantes. Utilizan dos dormitorios con dos estudiantes cada uno; esos dos dormitorios están unidos entre sí por el cuarto de baño completo con ducha (...). Se ha diferenciado lo mejor posible la zona de dormitorio —con las dos camas— y la zona de estar y estudiar —con dos escritorios cada dormitorio—, utilizándose para la separación visual un biombo o panel fijo y decorado.³¹²

De la explicación se desprende una visión meramente descriptiva de lo que puede interpretarse de la planta, donde las funciones parecen ser las que rigen las ideas.

Durante 1962 se incorporan algunos pocos proyectos de casas en Buenos Aires, el resto de los artículos corresponden a otras tipologías y de predominio internacional. Algunos de estos proyectos presentan una breve descripción, las menciones a los dormitorios refieren a cuestiones de ubicación o materiales.

En el número 389 se muestra un proyecto de vivienda de los arquitectos Ignacio Ramos y Hernán Álvarez Forn para la familia Homeyer en las Lomas de San Isidro. En este se incluye una reflexión escrita por el propio Álvarez Forn que merece ser analizada, puesto que aporta a la caracterización del imaginario en torno al papel del “cliente”. Él dice sobre el cliente: “es difícil con exactitud [determinar] la influencia del cliente en un proyecto”, curioso resulta el empleo del término “influencia”, que convierte al cliente en algo externo o independiente al proyec-

312 S/D (1961): 31.

to. Aunque le otorga un papel importante, pues aclara que hay “una relación íntima entre los resultados obtenidos y el complejo carácter –humor–, situación familiar, etc., en la que vive habitualmente el cliente “o la pareja cliente”, pero su visión luego subestima el rol del cliente y pone al arquitecto en el lugar del que sabe:

La crítica del cliente, si es sincera, si suma su propia experiencia a la del proyectista el que debe tener la habilidad de desentrañar lo esencial en la frecuente madeja de realidad, deseos y banalidades que suelen contener, tiende a mejorar ese anteproyecto, produciendo una obra equilibrada.³¹³

El autor muestra en esta visión qué poco valor otorga a los intereses del cliente o a la “realidad” que este proponga. En esta misma línea, agrega: “Si la crítica es pobre o manejada por meros caprichos no sólo no explicados, sino inexplicables, el proyecto empeora, y el arquitecto se inclina inconscientemente a comercializar su creación, a adocenarla, porque pierde interés en ella como tal”.³¹⁴ Desde esta perspectiva, parece que el papel del cliente debe tenerse más en cuenta para que no empeore la obra, que por el hecho concreto que es a él a quien se le construye la casa, o sea, no debería ser el cliente quien al fin y al cabo juzgue también la obra. Parece ser que el juicio está pensado desde la institución o los arquitectos y no por el cliente.

Al igual que en el año anterior, en 1963, se detecta un predominio de obras y proyectos sobre textos críticos. No se identifican artículos que traten problemáticas relacionadas con la vivienda más allá de las obras. En particular, hay un artículo de Iglesia en el número 407 titulado *¿Arquitectura en sí misma?*, que trata sobre una casa en Lomas de San Isidro construida por el arquitecto Jorge S. Chute para Gilberto Lepre.

313 Álvarez Forn (1962): 37.

314 Álvarez Forn (1962): 37.

Este artículo presenta una mirada que no se observa en discursos anteriores, por lo que probablemente tenga que ver con las propias inquietudes de Iglesia. El autor al explicar la casa plantea una “vida familiar de encuentro”, que:

La intención ha sido la de crear un espacio habitable enriquecido por las formas y que permita una vida familiar plena (...) encuentro recogimiento, aislamiento y comunicación personal. Un espacio (...) que parte de una definición de vivienda familiar que supera al mero abrigo.³¹⁵

Iglesia no sólo introduce la idea de espacio “habitable”, sino que recurre a la metáfora del abrigo para ampliar el significado de lo que es la vivienda. Al igual que sucedía en revista *Canon*, se recurre a la imagen de familia. Esta visión del autor implica un imaginario más sensible sobre el habitante y la casa que parece ser un hecho aislado dentro de los otros discursos de la revista. Iglesia introduce estas ideas articuladas con cuestiones programáticas e históricas que rodearon a la obra y su contexto.

En 1964, aparecen otros discursos que permiten revisar los imaginarios de la vivienda, se han analizado específicamente dos artículos que abordan sus problemas. El primero es de Guillermo Randle, sacerdote jesuita, titulado *4. Realidad (la casa-habitación)*, incluido en el número 415, texto que presenta la idea de casa desde un enfoque claramente diferente. El autor de manera sutil critica el enfoque de los arquitectos de su época, plantea una relación más estrecha entre el hombre y su casa e imprime en sus imaginarios la institución de la familia.

Para el autor, “la casa es el testimonio palpable de las aspiraciones del individuo, de su modo de vida y de las dimensiones de existencia física”. Le otorga un papel fundamental al hombre en la arquitectura, primero afirma que es quien proporciona “belleza”, “utilidad” y “su esencia espiritual” al espacio, y luego agrega que “es entonces, cuando el

315 Iglesia (1963): 17.

hombre irrumpe con su rica visión de la vida, cuando su hábitat se hace arquitectura, y la casa-habitación algo sin igual e irrepetible”. Por estos motivos le observa al arquitecto la necesidad de tener sensibilidad y el requisito de “subordinar su voluntad interior al carácter y a las finalidades reales de su ‘cliente’: la persona humana”. La crítica también incluye decir “no negamos que la casa-habitación sea hoy un artefacto, pero tampoco negamos que pueda volver a ser una obra de arte (...)”.³¹⁶

Randle considera que la visión que tienen los arquitectos de las personas y que se refleja en los edificios influye directamente en las buenas o malas relaciones humanas, para lo cual sugiere se debe considerar el presupuesto –salud física y moral– y las funciones –comunitaria y educacional– del hábitat familiar. Esta mirada moral sobre el rol del arquitecto y la casa da cuenta de un imaginario que no es el que se verifica a lo largo de los años en la revista, que quizás tuvo su espacio en algunos arquitectos más conservadores o vinculados a la Iglesia. Otro punto que se observa es la relación estrecha que se establece entre la casa y la familia, al respecto se dice:

Por todo lo cual la casa de familia ha de ser proporcionalmente espaciosa, con independencia de sexos y entre padres e hijos, y al mismo tiempo con intimidad que le es propia dentro de la comunidad, más la posibilidad de adaptar dicho espacio a la evolución familiar.³¹⁷

Randle reconoce en la casa la necesidad de “habitación”, pero también destaca lo que considera son las necesidades elementales del ser viviente humano, de las cuales enumera:

(...) necesidad de espacio y tiempo, de aislamiento, de comunicación o reagrupación (...) de seguridad y estabilidad, de armonía y unidad matrimonial, de instrucción, y por último,

316 Randle (1964): 18.

317 Randle (1964): 19.

de reunión, es decir de todas las actividades que permiten el desarrollo espiritual y social de la persona.³¹⁸

Al pensar estas necesidades, Randle lo hace en el sentido de ordenar los espacios del proyecto, por ello no sólo grafica una obra en términos de funciones del individuo, sino que da el ejemplo de que al proveer a una casa de un lugar de estar se hace por obedecer a la realidad humana de comunicarse o agruparse. En esta visión funcional de los espacios sí se detecta vinculación con los imaginarios expresados por los arquitectos en cuanto a las funciones y relaciones entre ambientes. En síntesis, del discurso del autor se desprenden varias conclusiones, pero si se hace foco en la casa, se observa que a ésta se le proyectan los imaginarios de la institución desde donde se expresa Randle, en estos se cruzan los ideales de familia, moral, intimidad, necesidades, funciones y nexos con la comunidad.

El segundo texto es el de Iglesia, en el número 421, titulado *Vida familiar y espacio interior*. Iglesia, con la excusa de presentar la casa para la familia Wright en Olivos, de los arquitectos Mario Goldman, Horacio Ramos y Jorge Erbin, aprovecha para emitir algunas críticas y reflexiones sobre los nuevos departamentos de propiedad horizontal y la influencia de Le Corbusier. En particular sobre la obra y la familia realiza el siguiente comentario que, aunque breve, incorpora nuevamente en el imaginario de la casa la institución de la familia.

Iglesia opina que la solución “formal es excelente” pero que la propuesta de “funcionamiento familiar (...) sólo puede ponderarse conociendo el funcionamiento de la familia que ha de habitarla”. Ya que evaluando el diseño y continuidad espacial de la vivienda advierte que “la sobre-comunicación impuesta por el diseño puede resultar en una falta de aislación (sonora, luminosa y psicológica) intolerable”. Aunque reconoce que, en este caso, el “núcleo familiar” que la habita admite esta situación.³¹⁹

318 Randle (1964): 19.

319 Iglesia (1964): 18.

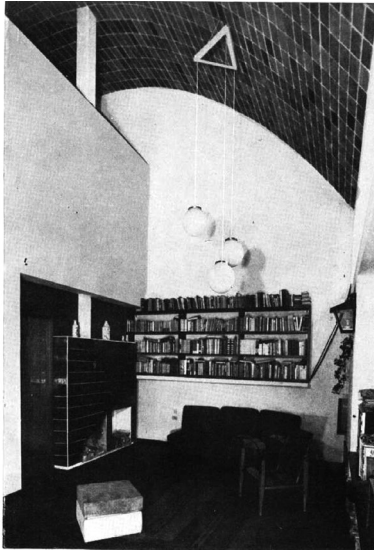
Iglesia llega a la conclusión de que la casa debe “soportar la prueba de fuego con el pasar de los años” cuando la familia “se desarrolle y viva los espacios pensados para ella”. El autor sobre la arquitectura explica que “la arquitectura ha de probar si su excelencia espacial, fruto de un manejo experto del *paisaje interior*, es también excelencia funcional, es decir, si logra trabajar como ámbito de una vida familiar compleja”.³²⁰ Este enfoque temporal y del funcionamiento una vez que se habite muestra un imaginario que no se evidencia en otros artículos. El dormitorio está presente en las fotografías pero sin un discurso que lo acompañe (**Figura 4.10**).

Son muchos los artículos publicados a lo largo del período 1965 a 1967, pero ninguno que trate la vivienda, más allá de algunas casas presentadas como obras. Se observa que hay más números de revistas ordenadas por temática específica, así como mayor amplitud en las tipologías elegidas para presentar. Son escasos los artículos de opinión por fuera de las obras.

A lo largo del año 1968 se le da mayor lugar a la vivienda, se identifica un tipo de discurso que se mantuvo con constantes. Son nueve los números publicados, en la totalidad de proyectos hay diecisiete que corresponden a viviendas unifamiliares. De estos, nueve se encuentran en el número 455 ya que este es un número exclusivo de casas construidas para ser habitadas por los mismos arquitectos que las construyeron. Al analizar el discurso escrito se observa que las viviendas se muestran desde un mismo enfoque. Cada una contiene un texto corto en el cual se hace una descripción de la obra asimilable a una memoria. En casi todas se verifica que los temas mencionados son: “programa” —que refiere a la cantidad y tipos de habitantes—, terreno, implantación, distribución de la planta, relación con el jardín o exterior, ubicación de los ambientes, dentro de lo que se entienden son las decisiones más destacadas; y luego se hace referencia a los materiales, la estructura, los techos, las paredes y los pisos. El discurso carece de justificaciones, son descripciones lineales de lo construido que se incluyen bajo la idea

320 Iglesia (1964): 19.

de "partido". No se habla de los habitantes ni de los intereses que movilizaron las decisiones del arquitecto. Los ambientes aparecen muy superficialmente, sólo para referir dónde se ubican, este es el caso de los dormitorios para los cuales sólo se aclara si están en planta baja o alta.



1. Vista general de la fachada sobre la calle (falta la habitación de servicio y su baño, sobre el volumen adosado, ahora en construcción —ver proyecto en planta—). 2. La sala principal hacia el frente, después de la línea de patio. 3. Vista del contrafrente. 4. Desde la escalera de la terraza de servicio hacia la saliente que forma el espacio para medidores y máquinas. 5 y 6. El sector comedor. 7 y 8. El sector de estar. 9. El dormitorio principal. 10. Escalera vista desde el sector de estar. 11. Pasillo-balcón en planta alta. 12. La escalera vista desde el sector comedor. Fotos de Le Pley.

Figura 4.10: Dormitorio principal de la casa. Fuente: Iglesia (1964): 20.

Se puede interpretar que en el discurso hay una intención de objetividad, puesto que lo escrito no tiene ningún tipo de valoración, podría también plantearse que el imaginario está relacionado a una idea de “partido” donde las decisiones pasan principalmente por variables funcionales, de planta e implantación. Mientras que las cuestiones de lenguaje o “estilo” parecen no ser relevantes para la época. El gran ausente en el texto es el habitante, sobre el que no hay ningún tipo de reflexión o comentario. Son pocas las fotografías que tienen personas en los ambientes, lo que permite “imaginar” en algún sentido cómo se habitan los espacios. El enfoque refuerza las obras como meros objetos que pueden ser descriptos y que para su comprensión se deben incluir fotografías. Estas son ilustrativas, pero sirven para entender las viviendas ya que las descripciones escritas no son suficientes para comprender la obra.

Comitentes	Fotografías								
	Frente	Contrafrente	Lateral	Estar / comedor	Escalera	Cocina	Dormitorio	Baño	Escritorio
1. Jorge Aslán	1		2	1	1		3		
2. Familias Rivarola - Quesada / Campbell - Quesada	1		2	2					
3. José M. Gassó	1	1	1	3	1	1			
Martín Meyer		1		2	1	1	1		
4. M. Emilia Belart de Gaido y Augusto Gaido	1			2					
5. L. J. Bacigalupo y M. N. Chiuki	2	1		1	1				1
6. A. G. Belluci y Stella Maris Belluci de Birba	1	1		2		1	1		
7. Bernardo Dujovne	1			2					
8. Luis María Ambrosoni y Silvia Krause de Ambrosoni		1		1			1		
9. Horacio Eduardo Inveraldi	1	1	2	1					
TOTAL	9	6	7	17	4	3	6	0	1

Figura 4.11: Tabla de relevamiento de las fotografías contenidas en los proyectos presentados en *Nuestra Arquitectura* n.º 455. Fuente: Elaboración propia en base a *Nuestra Arquitectura* (1968).

4.4 LOS DORMITORIOS Y LA AUSENCIA DE IMÁGENES ESPECÍFICAS

Los proyectos están representados con plantas, cortes y fotografías exteriores e interiores. Desde un análisis cuantitativo (**Figura 4.11**) la mayoría de las fotografías son del exterior (41%) y del interior predominan fotografías del estar y comedor (32%). Esto demuestra que sólo el 27% es dedicado a otras partes de la casa. De las obras, cuatro muestran fotos del dormitorio, las pocas que tienen epígrafe hacen referencia a su ubicación en planta y materialidad. No hay relación entre foto y texto, el lector debe ubicar de dónde están tomadas las fotos o a qué ambiente corresponden.

Se observan muchas diferencias en el espacio y papel que tiene la vivienda en el período en general y en particular en cada año. En 1969 son pocos los números publicados que incluyen esta temática, se destaca el número 456 dedicado a conjuntos de vivienda. Es curioso que aún con un objetivo social para responder a la necesidad de habitación no hay reflexión de ningún tipo sobre ésta. Las descripciones no difieren de las realizadas para las casas en el año anterior. Por fuera de estas obras se registra un proyecto de propiedad horizontal, “La Torre Dorrego”, en el número 462. En la descripción que se hace de la obra hay un subtítulo, *Los departamentos*. En cuanto a los dormitorios, se hace mención a: la cantidad por tipología, la orientación y visuales, y la circulación dentro del departamento, que explica la posibilidad de ir desde la entrada a los dormitorios sin pasar por el estar y desde los dormitorios a la parte de servicio. Se hace referencia a la independencia del funcionamiento de los dormitorios sin explicitarlo.³²¹

4.4 Los dormitorios y la ausencia de imágenes específicas

Finalmente, tras este recorrido por las diferentes fuentes, se evidencia una casi total ausencia de comprensión de las problemáticas que cruzan a la vivienda. Son veinte años en los que, con distintos matices, se

321 Esta falta de discurso sobre las formas de habitar de otras viviendas que no son particulares no es algo específico de este período. Ver Brill, Vazquez y Soffredi (2021).

institucionaliza una visión bastante superficial sobre las viviendas, sus proyectos y obras. En un principio, se habló del predominio funcional y estilístico, pero tras la revisión se detecta que poco se habla sobre el estilo. Los discursos emplean la descripción para justificar una idea de “partido” que refiere a cuestiones formales de los proyectos, su implantación, materialidad y distribución en planta. Si se es estricto, casi que ni lo funcional aparece de manera integral, ya que poco se sabe de cómo funcionan las viviendas, quiénes las habitan y el papel que juegan las partes de la construcción.

El habitante parece ser un accesorio que pocas veces figura, mientras que el rol del arquitecto es el destacado. El imaginario puede caracterizarse por una visión proyectual muy marcada por la imagen y el plano, mientras que el discurso escrito es pobre y escaso. Son pocos los autores que a lo largo de los años pudieron expresar ciertos juicios de valor o propuesta crítica sobre lo expuesto. De las viviendas, las partes no presentan ningún tipo de tratamiento, lo que permite inferir que la vivienda estaba presente en los discursos aunque sin un enfoque específico que la diferenciara de otros sitios. En las revistas parecería que el imaginario instituyó ciertas lógicas conceptuales que eran iguales en todos los proyectos sin importar su destino o destinatario. No es que los proyectos carecieran de reflexión, sino más bien que la forma de contarlos, abordarlos o legitimarlos no hacía diferencia en cuanto a si era una casa, un banco, un edificio, una institución, etcétera. Se ven unos pocos casos aislados como los artículos de Iglesia que tenuemente proponían una mirada más vinculada al habitar y el habitante.

En cuanto a los libros, no es posible generalizar y ampliar los dos casos a otros, pero sí es interesante destacar que las propuestas por estar centradas en la vivienda proponían un tipo específico de reflexión. En términos generales, como bien se esbozó anteriormente, construyen dos líneas de imaginarios: un discurso proyectual vinculado a la práctica del arquitecto y otro más teórico influenciado por otras disciplinas donde la casa es tomada como un elemento completo sin diferenciación de las partes. Algo que se mantiene como constante sin importar la fuente es la poca importancia o lugar que se le da al habitante. Y adi-

4.4 LOS DORMITORIOS Y LA AUSENCIA DE IMÁGENES ESPECÍFICAS

cionalmente, si pensamos en la impronta funcional de la arquitectura, tampoco ésta se observa de manera profunda, ya que poco se sabe de cómo son utilizados los espacios.

Un punto a resaltar es que en todas las fuentes hay coincidencia en el uso del término “dormitorio”, cuya elección probablemente radique en su significado funcional. Sacriste es el único que reflexiona sobre la dimensión simbólica y el lenguaje. Seguramente los dormitorios y sus significados deben haberse transformado a lo largo de los veinte años en estudio, o hasta ser diferentes en cada obra, pero el discurso sin particularización logra homogeneizarlos y hace que todos parezcan “iguales”. Como estrategia para ello, es necesario “eliminar” al habitante y tratar las casas como meros objetos proyectuales. No sería correcto imprimir una visión actual al período, pero al revisar, a modo de confrontación, revistas de *Nuestra Arquitectura* de 1929 o 1930 se observa un acercamiento a la vivienda, sus partes y problemáticas, que unos años después fueron desapareciendo de los discursos disciplinares y, por ende, de los imaginarios instituidos.³²²

322 Ver Bril, Vazquez y Soffredi (2021).

CAPÍTULO 5

LOS IMAGINARIOS ALTERNATIVOS DEL DORMITORIO

5.1 Los relatos, las casas y los dormitorios

Antes de iniciar con el estudio específico de las imágenes del dormitorio, se realizarán algunos comentarios particulares de cada novela para revisar de manera individualizada cuestiones sobre las narraciones, las tramas, los escenarios, los espacios y los términos empleados para referir a los dormitorios. De esta forma se busca de manera sintética contextualizar a los personajes y dormitorios que serán trabajados en el apartado de imágenes. Cabe aclarar que por la complejidad y diversidad de temáticas tratadas en las historias, los recortes se enfocan en aquellos puntos relevantes que aportan a la comprensión de las imágenes de la casa y los dormitorios. El orden de presentación se efectúa por año de publicación.

Personas en la sala (1950) es una novela que se centra en la historia de una joven de la cual se desconoce su nombre, ella cuenta en primera persona unos años de su vida. La protagonista vive con su familia en una casa sobre la calle Juramento en el barrio de Belgrano. De la casa se mencionan sólo algunos espacios, sus descripciones son muy parciales.

La protagonista que narra la historia, ofrece un relato que mezcla la realidad con la imaginación. No se pueden diferenciar con claridad los hechos de las fantasías. La novela no presenta una estructura tradicional de principio, nudo y desenlace, continuamente se juega con la expectativa de que va a ocurrir algo diferente o significativo pero nunca sucede.

Aunque la novela carece casi de descripciones espaciales, para este trabajo aporta tres claves:

- La mayoría de las escenas se ubican en dos ámbitos de dos viviendas: las salas y los cuartos.
- Revisar las imágenes de la sala en contraposición con las del dormitorio permite validar las posibles diferencias.
- El dormitorio aunque no se describe desde su configuración espacial presenta diversas imágenes que lo vinculan a su habitante.

La historia cuenta cómo una mujer descubre a través de las ventanas de su casa, la casa de enfrente y tres caras que habitan su sala y comedor. La curiosidad por mirarlas se convierte en una obsesión. Todo el relato puede cuestionarse, la fusión realidad e imaginación está tan entrelazada, que hasta se duda de la existencia de esas mujeres a las que se quiere espiar. La protagonista construye imágenes a partir de los rostros que observa. Estas ideas se cruzan con la imagen de la muerte, que acecha constantemente los pensamientos de la protagonista. Se puede hasta asumir que ella nunca sale de su cuarto y que todo lo relatado es sólo parte de su imaginación.

La palabra más empleada para referir a los espacios de dormir es “cuarto”; “dormitorio” es empleada tres veces y “pieza” una única vez.

La novela *La sala de espera* (1953) presenta algunas particularidades que la diferencian de las otras fuentes. Su estructura no se corresponde con una trama central, sino que se elabora en torno a siete personas que por casualidad coinciden en una sala de espera de una estación de tren del interior. De estos personajes, en capítulos independientes, se narra su historia que se construye a partir de sus pensamientos. En otros términos se podría pensar que lo “real” se da sólo en los hechos iniciales y las breves descripciones en cada apartado, en las cuales se cuentan los movimientos de los personajes y una mosca en esa espera. Las historias de los protagonistas se corresponden con el universo de la conciencia, denominado por Mallea en la “nota del au-

tor” como “monólogos de conciencia, tan opuestos a la diferenciación y libre carácter del lenguaje hablado”.³²³

Los personajes, aunque desconocidos entre sí, presentan algunas similitudes en cuanto a su situación: se sienten solos, inseguros, han transitado momentos de angustia y arrepentimiento por decisiones erróneas. Han afrontado instancias de frustración y necesidad de repensarse. Han disfrutado de ciertos momentos de la vida y han logrado conectarse con sus sentimientos. En varias situaciones se vislumbra la desesperanza, y también obsesiones o comportamientos no deseados, como la codicia, la lujuria, la envidia, el materialismo, entre otros. A pesar de las posibles coincidencias entre los personajes, cada cual transita una historia distinta, donde los problemas son diversos pero sirven para dar cuenta de la complejidad de la vida, del pensamiento del hombre y de las relaciones humanas.

El formato de la novela implica que los escenarios y cuartos pensados son múltiples, por ello para las imágenes sólo se profundizará sobre aquellos que se encuentren en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires. Haciendo la aclaración de que en las casas que se describen del interior, en campos o pueblos sin ubicación precisa, también se presentan dormitorios donde se validan algunas de las imágenes que se detectan para la vivienda de Buenos Aires, como el encierro, la muerte y la desnudez. Se han seleccionado dos de los personajes, Violeta Méndez y Francisco Díaz, en cuyos dormitorios aparecen imágenes para analizar.

Los términos empleados para referir al espacio de dormir incluyen: “cuarto”, “dormitorio” y “alcoba”,³²⁴ sin importar la tipología de vivienda en las que se ubique, ya sea casa, pensión u hotel.

El relato de *La casa* (1954) transcurre casi en su totalidad en una casona de Buenos Aires, ubicada sobre la calle Florida. La casona es la que narra la historia, relato que inicia con la noticia de que va a ser demolida tras vivir setenta y ocho años. La construyó un senador,

323 Mallea ([1953] 1968): 5.

324 “Alcoba” es empleada una única vez “Las antiguas noches de paz con Ema en nuestra alcoba...”. Ver Mallea ([1953] 1968): 80.

Don Francisco, para habitarla con su mujer Clara y sus cuatro hijos, y alrededor de veintitrés personas de servicio doméstico, entre las que se mencionan ama de llaves, chofer, cocinero, mucamos, mucamas, pinche, portero y niñera.

La casa se caracteriza entre medianeras y con jardín, se autodenomina un palacio y se califica como una de las casas más bellas de Buenos Aires. Se ocupa de relatar su historia, quiénes la habitaron y cómo. Cuenta también lo que sucedió tras la muerte del hijo menor, Tristán, empujado por Paco desde un balcón; la muerte del senador; los fantasmas que la habitaban; la solitaria vida de Clara; el crecimiento de los hijos y la incorporación de nuevos habitantes. A estas problemáticas se suman otras como las transformaciones de la ciudad, la caída de la oligarquía, la familia, la política, la muerte, la soledad, el poder, etc. Hay una particularidad interesante de la narración que permite por sus características reconstruir muchísimas imágenes de la casa. A diferencia de otras novelas, las descripciones espaciales presentan tanto imágenes metafóricas y simbólicas como definiciones materiales y arquitectónicas. Por este motivo, más allá de ver la trama sobre la que se desplegarán algunas claves de las imágenes, es pertinente revisar el papel de la arquitectura en la casa y el juego fundamental que toman los dormitorios en el habitar de la familia protagonista.

En cuanto a la organización de la casa, esta cuenta con planta baja, primer piso, azotea y un subsuelo donde se ubican los dormitorios del servicio y el lavadero. La planta baja comprende el área pública con *hall*, sala, antecomedor, comedor, escritorio, sala de recibo, salón de espejos y escalera, mientras que el primer piso concentra las habitaciones distribuidas a lo largo de una galería. En este conjunto está la habitación del matrimonio, que luego será sólo de Clara, y la de cada uno de los hijos. De este nivel son escasas las referencias a otros espacios de apoyo como el baño, los vestidores, etc. En la azotea se ubica la cocina que se conecta con el área de servicio mediante una escalera caracol.

Sobre el estilo de la casa se pueden mencionar distintos objetos y materiales que permiten entender su suntuosidad, por ejemplo: *parquets* de madera, mármoles, tapices en salones, cuadros, arañas,

chimeneas, objetos de oriente, estatuas, esfinges, piano, frescos en los techos, *vitraux* en claraboyas, etc. El relato claramente marca las influencias e importancia de recurrir al estilo francés e italiano para resaltar el estatus de la clase dominante. La casa se regocija cuando las visitas elogian su semejanza a los palacios de Europa.

Sobre la arquitectura de los cuartos, se puede leer en primera instancia que todos tienen balcón, algunos hacia el frente y otros al contrafrente. A diferencia del tipo de descripción que se efectúa para los ambientes de la planta baja, para el primer nivel y los cuartos se hace poca mención a las características arquitectónicas y estilísticas, para estos lugares se destaca el significado de los objetos que elige cada habitante para caracterizar su lugar. Por la configuración y forma de habitar de la familia, los dormitorios no sólo ocupan un lugar relevante en cada habitante, sino que tienen algo de estos. En cuanto a los dormitorios de servicio y su arquitectura, son muy pobres las descripciones, elemento no menor, puesto que presenta la poca importancia que recaía sobre estos sitios. El relato se concentra en los hechos que allí suceden pero no en caracterizar o describir el espacio.

Una mirada complementaria plantea la casa al expresar sus sentimientos hacia los distintos ambientes que la componen. De sus expresiones se desprenden dos ideas: cómo los habitantes se convierten en propietarios de sus dormitorios y las preferencias por las áreas públicas:

Por otra parte debo decir que ninguno de los cuartos 'raros' que maduraron dentro de mí —el cuarto japonés de Clara, el cuarto de Paco y su abrumadora colección de pisapapeles y, más tarde, el cuarto 'estético' de Francis— me contentó. Yo me sentía cómoda con lo que era propiamente mío, con lo que era inseparable de mí: las salas, el hall, el comedor, el escritorio, los aposentos majestuosos de la planta baja. Pero con todo, confesaré que me daba placer, al principio, el éxito del dormitorio de Clara, cuyo prestigio redundaba en mí.³²⁵

325 Mujica Lainez ([1954] 2010): 41.

Los términos empleados para referir a las habitaciones para dormir son: “dormitorio”, “cuarto”, “habitación” y “pieza”, para los cuales no se detectan diferencias conceptuales en la elección de unos por sobre otros.

La historia de *La casa del ángel* (1954) se ambienta en la década de los veinte, transcurre principalmente en una casa del barrio de Belgrano, más precisamente en Cuba y Sucre. Quien narra en primera persona es Ana Castro, la menor de tres hijas de una familia acomodada de Buenos Aires. Su padre, se desempeña en la política, cuestión que marca los principales acontecimientos que ocurren en la casa en torno al duelo que afronta el diputado Pablo Aguirre por las acusaciones en el Congreso. Ana relata algunos pocos años de su vida, su transición entre la niñez y la adultez, hace un recorte de aquellos días marcados por el duelo.

En la novela se mezclan los hechos concretos narrados por Ana y sus pensamientos, hay un juego entre lo que parece “real” y la “ficción”. Ella expresa ya en las primeras estrofas del relato “nunca he sabido si esas personas que vienen por mí son fantasmas o seres reales”.³²⁶ Las dos dimensiones que prevalecen en los cuartos son la de la intimidad y la muerte, Ana presenta una visión ingenua de la vida y un gran temor por lo prohibido y el pecado, donde la familia y la religión juegan un papel clave.

La narración oscila entre el presente en que se cuenta la historia y los recuerdos que marcaron la vida de Ana. El texto se estructura en un único relato sin capítulos, no se emplean grandes recursos metafóricos, pero sí aparece una dimensión simbólica interesante para profundizar. Los escenarios se centran en la casa de Ana y algunos pocos barrios de la Ciudad de Buenos Aires que son mencionados directamente. Aunque hay una clara referencia a la ciudad “real”, es bastante fragmentada y se convierte en un telón de fondo para los acontecimientos de la novela.

La casa de Ana, también llamada la “Casa del Ángel”, aunque es el sitio que más aparece, cuenta con pocas descripciones sobre la

326 Guido ([1954] 2008): 18.

configuración de su espacio interior; a pesar de esto, es factible mediante fragmentos, reconstruir las imágenes que ofrecen los “cuartos”. En cuanto a la arquitectura de la casa, Ana la caracteriza de la siguiente forma: “su estilo es el de un decadente fin de siglo, con un ángel de piedra en la terraza del primer piso (...) El parque, con una verja de lanzas doradas, la abraza por los cuatro costados”.³²⁷

Los términos empleados para referir al espacio para dormir son “habitación” y “cuarto”, este último es el más empleado. Las menciones más interesantes se centran en tres dormitorios de la casa, el de Ana, sus hermanas y la “habitación de huéspedes” utilizada por Pablo Aguirre. Aunque también se mencionan el cuarto de la madre y Nana, poco se dice de cómo son espacialmente. Cabe señalar que la palabra “dormitorio” no es empleada en ningún momento de la novela.

Rosaura a las diez (1955) se estructura como una crónica policial, en la cual la mayoría de los hechos narrados por los personajes tienen lugar en la pensión “La Madrileña” de la Sra. Milagros, en la calle Rioja en el barrio de Once. Los relatos que reflejan diversas miradas permiten visibilizar problemáticas de la vida en el inquilinato. En este existen áreas compartidas y espacios privados. Las piezas de los inquilinos son espacios complejos, donde las actividades son múltiples.

Camilo Canegato es uno de los personajes principales alrededor del cual se desarrolla la historia. Según lo describe la Sra. Milagros, es un hombre inofensivo que parecía “sin casa y sin comida”³²⁸ y que le confiesa estar solo en el mundo. Camilo solicita alquilar “un cuarto con pensión”³²⁹ para él solo, lo que en principio sorprende a la dueña, más con su prejuicio de que los artistas y el arte podían causar algún tipo de problema en el lugar. La Sra. Milagros, mediante preguntas busca conocer dónde vivía antes, para evaluar así al candidato; en ese contexto es que Camilo le cuenta que era su primera experiencia en una hospedería, ya que hasta hacía un mes vivía con su padre en una casa.

327 Guido ([1954] 2008): 25.

328 Denevi ([1955] 1993): 6.

329 Denevi ([1955] 1993): 7.

Para la Sra. Milagros, los valores que resalta sobre su casa, la pensión, son la honradez y la moral, propone “un hogar decente” donde “reina la más estricta moralidad”. Una de las cuestiones que menciona tempranamente son las reglas de convivencia, los horarios de las comidas, el uso compartido del baño y las reglas básicas sobre las piezas: “Está prohibido tener luz encendida en los cuartos después de las once de la noche. También está prohibido tener radio, fonógrafo y animales”.³³⁰

La Sra. Milagros describe la relación que ella y sus hijas tienen con Camilo, durante los doce años que él reside en su pensión. Es tímido y construye con ellas un vínculo tal que llegan a considerarlo como de la familia. El momento de quiebre, que ella identifica, es cuando empiezan a llegar cartas en sobres rosas perfumados dirigidos a Camilo, que generan mucha intriga e inquietud tanto en ella, como en sus hijas y otra huésped, la Señorita Eufrasia, quien recibe habitualmente al cartero.

En cuanto a la arquitectura de la pensión, las descripciones se centran en las distribuciones espaciales y las funciones de los ambientes. No se da información sobre el posible “estilo” o “imagen” del edificio. A la habitación de Camilo se llega por medio de una galería que nace en el comedor. Su cuarto es descripto por la dueña como:

(...) un poco 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, una mesita de luz, todo reluciente, todo hecho un espejo. Y en las paredes retratos de Carlos Gardel y de Rodolfo Valentino.³³¹

Los términos para hacer referencia al espacio privado son seis: para el espacio de los pensionados se emplea “cuarto”, “habitación” y “pieza”; “piecita”³³² se usa al hablar de una habitación en el fondo de otra casa; “dormitorio” es utilizado por la Sra. Milagros cuatro veces: tres refieren

330 Denevi ([1955] 1993): 10.

331 Denevi ([1955] 1993): 12.

332 Denevi ([1955] 1993): 182.

a su “dormitorio”³³³ y una al dormitorio³³⁴ de Elsa Gatica; y el último, “alcoba”, aparece en la narración de un relato y como frase “seductor de alcoba”.

En el caso de *Ceremonia secreta* (1960), se sitúa en Buenos Aires, sus escenas se ambientan en las calles de la ciudad, el tranvía, los alrededores de la casa de Natividad González, la iglesia de Santísimo Sacramento, el cementerio, la casa de Mercedes y Encarnación y mayoritariamente en la casona de Suipacha 78. Los personajes principales son Cecilia Engelhard y Leonides Arrufat, quienes se cruzan por casualidad en un tranvía. Este hecho sucede luego de que Leonides escapa de los insultos de Natividad, quien se enoja por sus intenciones de que abandone el barrio, por ser una “mujerzuela”.

Leonides siente estar sola en el mundo, “enferma de soledad”,³³⁵ aislada de la sociedad, parece no aceptar los comportamientos de otras personas, como ver a una pareja en el parque o muchachos hablando. Soñaba con que en algún momento alguien notara su existencia, la necesitara o buscara y se la llevara. Sus habituales paseos incluían dejar flores en casas de los enfermos, visitar la iglesia y el cementerio para llevar flores a sus familiares. Es en el cementerio donde tras dar varias vueltas por la ciudad para evitar a Cecilia, quien con lágrimas la había mirado fijamente en el tranvía, se vuelven a encontrar. Leonides la ve como una chica indefensa, posiblemente una extranjera que quiere preguntarle algo, pero para su sorpresa Cecilia la termina abrazando, besando y tomándola de la mano para salir del cementerio.

Cecilia conduce a Leonides a su casa de Suipacha 78, este primer ingreso se relata a partir de los olores, elemento que parece escurrirse fácilmente cuando se piensa en el espacio desde la arquitectura:

Entonces, con el corazón palpitante, la señorita Leonides Arrufat penetró en la casa de la calle Suipacha 78.

333 Denevi ([1955] 1993): 23, 26, 36, 91.

334 Denevi ([1955] 1993): 179.

335 Denevi ([1960] 2015): 15.

Un olor a humedad, a encierro, a medicamentos, a podredumbre y a muerte, un olor que era la suma y el producto de todos los malos olores de este mundo.³³⁶

En cuanto a la casona, su arquitectura e implantación, se muestra desde su abandono, de cómo es ignorada por el crecimiento y modernización de la ciudad:

Hay allí, a la sombra de los grandes edificios modernos, una antigua casona en la que nadie repara. (...) Tiene dos ventanas enrejadas en la planta baja, tiene una puerta de doble hoja con dos fúnebres llamadores de bronce; tiene en el piso alto un largo balcón saledizo y no tiene más, como no sea una enorme grieta que la cruza como una fatídica cicatriz o como el dibujo de un rayo en una cándida acuarela. (...) la casona hace todo lo posible para pasar inadvertida, como si la avergonzasen su fea facha y su vetustez. No hace falta, nadie se fija en ella (...) De modo que la casona está allí y es como si no estuviera; está allí por omisión, como si por fisura entre los dos edificios que la franquean hubiese salido a la superficie una excrecencia, un escombros de la ciudad colonial, la que ahora yace sepulta bajo los rascacielos y las torres.³³⁷

En la novela hay un dormitorio protagónico, perteneciente a la madre fallecida de Cecilia, llamado el "lujoso dormitorio", adjetivo que adquiere por todos sus objetos. Son las descripciones del espacio, los roperos, la cama, las ropas, los portarretratos, las mesas y sillas, etc., las que permiten comprender el atractivo que tiene este lugar para Leonides. Muy 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

336 Denevi ([1960] 2015): 17-18.

337 Denevi ([1960] 2015): 16.

completo abandono”.³³⁸ Leonides, por fotografías, descubre su similitud con la madre fallecida de Cecilia, y comprende de este modo los motivos por los que Cecilia la trata así. Aunque inicialmente se cuestiona el hecho de decir que no es ella, su “hambre canibal” la hace ceder y seguirle el juego a Cecilia.³³⁹ Logra de ese modo apropiarse del dormitorio, mientras Cecilia se encuentra sumergida en un sueño profundo. Será sobre este dormitorio que se revisarán las imágenes.

La palabra que predomina para referir a los espacios para dormir es “dormitorio”, aunque se destacan otras voces como: “aposento”, “habitación”, “alcoba”, “cuarto”, para los cuales no se distingue ninguna diferencia significativa.

Sobre héroes y tumbas (1961), el texto más extenso, se estructura en cuatro capítulos que tienen características particulares en cuanto a las escenas y al rol del dormitorio y su espacio. La trama del primero, El dragón y la princesa, está fuertemente marcada por la relación entre Martín y Alejandra que transcurre principalmente en la casa del barrio de Barracas, cerca del Parque Lezama, habitada por la familia Olmos durante sucesivas generaciones. Los dormitorios, como espacio interior privado, son los lugares seleccionados donde transcurren los acontecimientos más importantes.

Se describen cuatro dormitorios, el de los personajes Alejandra,³⁴⁰ Martín,³⁴¹ Pancho³⁴² y D’Arcángelo.³⁴³ En particular el de Alejandra, espacio de la casa de Barracas con el que inicia el relato, es el que con mayor profundidad y detalle se retrata. Las descripciones son tanto espaciales como de las actividades que allí suceden, permiten imaginar un habitar mucho más complejo que únicamente el de un sitio para dormir. Cabe agregar que de la referida casa no se hace mención a otros ambientes además de ese dormitorio, un pasillo, el patio y el jardín.

338 Denevi ([1960] 2015): 36-37.

339 Denevi ([1960] 2015): 22.

340 Sabato ([1961] 2013): 7, 43, 55, 73, 119.

341 Sabato ([1961] 2013): 32, 36.

342 Sabato ([1961] 2013): 38.

343 Sabato ([1961] 2013): 108.

El segundo capítulo, *Los rostros invisibles*, tiene más fuerte impronta de la Ciudad de Buenos Aires. Las principales escenas urbanas se ubican en el sur y en el centro de la ciudad, mientras que diversos interiores ocurren en bares y cafés: el del cruce de las calles Esmeralda y Charcas, los llamados *The Criterion* y *La Helvética*, el de la esquina de *Almirante Brown* y *Pedro de Mendoza*, el *Chichín*, el café del *Balneario*, el *Morcoba*, el bar *Adam*, el *Ukrania* y algunos otros bares y prostibulos.³⁴⁴ Este enfoque sobre la ciudad hace que lo privado pase a un segundo plano, sólo dos escenas ocurren en el dormitorio de *Alejandra*³⁴⁵ y una en la pieza de *Martín*.³⁴⁶

El tercer capítulo, *Informe sobre ciegos*, dado su carácter de episodio autónomo de la novela, es desde lo espacial más complejo que los capítulos anteriores. Transcurren no sólo escenas fuera de Buenos Aires, y de Argentina, sino que hay más movimiento entre los espacios urbanos, públicos y privados, y adicionalmente se entrelaza todo con las fantasías del personaje que narra. Se destacan en el relato los barrios de *Belgrano*, *Palermo*, *Once*, *Devoto* y *Floresta*, etc. También aparecen algunos bares como espacios importantes. En cuanto a viviendas se presentan la pieza de *Iglesias*,³⁴⁷ en una pensión, y los distintos cuartos que a lo largo de su vida habitó *Fernando*.³⁴⁸ Además suceden, aunque mezcladas con los sueños de *Fernando*, varias escenas en la llamada *Casa de Belgrano* donde se describe, por ejemplo, la "pieza de la ciega".³⁴⁹

El último capítulo, titulado *Un dios desconocido*, está fuertemente marcado por la reflexión, el recuerdo y las experiencias personales de *Bruno* y *Martín*, y aunque está presente la ciudad, el dormitorio tiene de nuevo un papel preponderante en las escenas del relato. Los dormito-

344 Sabato ([1961] 2013): 154, 155, 171, 207, 215, 223, 227, 229, 241, 243.

345 Sabato ([1961] 2013): 188, 227.

346 Sabato ([1961] 2013): 244.

347 Sabato ([1961] 2013): 287, 314.

348 Sabato ([1961] 2013): 274, 284, 374, 386, 398, 438.

349 Sabato ([1961] 2013): 341, 347.

rios que figuran son el de Martín,³⁵⁰ los de Alejandra, Fernando, Georgina, el tío Bebe, Pancho,³⁵¹ Max³⁵² y Bruno, en la casa de Barracas, y un cuarto de hotel.³⁵³

El relato de *El incendio y las vísperas* (1964) está ambientado en las décadas de los cuarenta y cincuenta, se centra en se centra en la familia Pradere, perteneciente a la aristocracia de Buenos Aires, que vive en una casa en la calle Schiaffino. Alejandro, el padre, es un exembajador que busca ver cómo reinsertarse políticamente tras la asunción de Perón. La novela construye un contexto político en torno al peronismo. Esta se inicia de manera simbólica un 17 de octubre cuando la familia protagonista intenta vivir un día sin sus empleados. También se visibiliza la visión del antiperonismo, principalmente representada con la figura de Pablo Alcobendas, quien pertenece al grupo estudiantil universitario que se opone de forma violenta al gobierno.

El conflicto que impregna la trama reside en la posible expropiación de la estancia familiar *Bagatelle*, y cómo este temor transforma toda la vida de la familia. El matrimonio compuesto por Sofía y Alejandro tiene dos hijos ya adultos, Inés y José Luis, este último es quién conoce a Pablo, ya que ambos tenían participación en los centros de estudiantes de sus facultades. José Luis en un episodio salva a Pablo, que cae herido, y lo lleva en secreto a su casa. Es allí donde comienza una relación de confianza entre ambos. Inés y Pablo encuentran en el ámbito de un cuarto una relación clandestina. Inés representa a una mujer joven que va contra los mandatos de su clase, es soltera, inicialmente sale con un hombre casado, Alberto Gramajo, al que logra dejar por Pablo. Ella disfruta de su sexualidad sin problemas, tiene encuentros románticos con Alberto en un departamento de él.

Otro episodio que da el nombre a la novela es el incendio intencional del Jockey Club, que ocurre hacia el final de la novela, este símbolo junto con la expropiación de la estancia son los que mejor representan

350 Sabato ([1961] 2013): 401.

351 Sabato ([1961] 2013): 401, 429, 475.

352 Sabato ([1961] 2013): 455.

353 Sabato ([1961] 2013): 488.

la intolerancia hacia la aristocracia, así como su caída frente al peronismo. En cuanto a la casa de la familia Pradere, se realizan varias descripciones de su interior. Por ejemplo, las salas del primer piso se presentan en algunos pensamientos de Sofía:

(...) abre las puertas de la sala Imperio, vuelve a cerrarlas. No le gustaban esos muebles distribuidos en el mismo lugar desde hacía cuarenta años; adheridos al suelo; (...) Prefiere la sala colonial, con sus muebles de caoba, su tapizado claro y los cuadros de Pueyrredón.³⁵⁴

De los cuartos de esta misma casa, es quizás el de Inés el que más se describe desde sus objetos y arquitectura. A continuación se expone un recorte para dar cuenta de los tipos de relatos que se dan en torno al dormitorio y su espacialidad:

El cuarto de Inés es amplio, demasiado amplio. Quizá porque sólo ocupa una cama de bronce colonial barnizada de negro opaco; dos sillones caracol de mimbre y un escritorio.

La sobriedad de los muebles contrasta con el barroco de los techos y la cargada 'boiserie' de las paredes (...) Inés, desde la cama (...) Estira el brazo y recoge, también de la mesita de luz, un espejo.³⁵⁵

Cabe aclarar que la familia, hacia la mitad de la historia, para negociar la expropiación y estar bien con Perón, debe migrar a Montevideo. Allí también se describe el habitar de la familia, aunque éste no será considerado para el análisis de las imágenes puesto que no corresponde con el recorte en estudio.

Otra vivienda que se describe es la de Pablo, en Adrogué, donde vive junto a su madre y su tía. Es en una descripción que se logra contar parte de la distribución de la casa:

354 Guido ([1964] 1998): 29.

355 Guido ([1964] 1998): 22.

La puerta cancel de su casa se abre lentamente (...) Un haz de luz penetra en ese hall sombrío iluminado por la luz que atraviesa la claraboya (...) A ese hall abren la sala, el comedor, un escritorio y una mampara de vidrio que da a un primer patio.³⁵⁶

Se relata que su madre y su tía están “siempre en el último cuarto de la casa, incorporadas a los baúles, a su ropa de niño, a la naftalina de los armarios y a la fotografía póstuma de su padre, junto a la mascarilla (...) hermano de su madre, fusilado en la cárcel”.³⁵⁷

Los términos que predominan para referir a los espacios de dormir son: “cuarto” y “dormitorio” sobre los que no se observan diferencias en el uso.

Diario de la guerra del cerdo (1969) tiene como personaje principal a Isidoro Vidal, quien vive en un “caserón” convertido en inquilinato en la calle Paunero, en el barrio de Palermo. Allí tiene su propio cuarto, contiguo al de su hijo Isidorito, donde pasa la mayor parte del día. Las escenas se ambientan en su mayoría en el inquilinato, algunas casas y calles del barrio de Palermo y algunos bares y restaurantes, donde los personajes sociabilizan entre amigos. Secundariamente ocurren algunas escenas en el Cementerio de Chacarita y sus alrededores.

La trama se centra principalmente en una guerra desatada por “jóvenes” que buscan eliminar a los “viejos”. Es la llegada a la vejez, y los cambios que se transitan, uno de los ejes sobre los que se enfocan muchos de los debates y situaciones que acontecen en la novela.

El texto es muy escaso en cuanto a las características arquitectónicas del inquilinato, las descripciones son bastante generales. Se resaltan los nombres de los ambientes y su posible conexión pero no cómo son desde la arquitectura. Se mencionan el zaguán, dos patios, galerías, cuartos, altillo y un baño y espacio de lavado en el fondo. El cuarto es donde Isidoro pasa la mayor parte de su vida, su personalidad y la relación con los otros habitantes hace que prefiera estar entre sus cuatro

356 Guido ([1964] 1998): 49.

357 Guido ([1964] 1998): 49.

paredes, es donde él se siente seguro y desarrolla todas sus actividades, cocinar, comer, tomar mate, dormir, pensar y soñar. En particular, se presentan dos escenas donde se valida que se considera el lugar más seguro para resguardarse es el atillo. En cuanto a espacios comunes sólo se mencionan, sin descripción, las circulaciones y el baño.

Las palabras empleadas para referir al espacio privado dentro del inquilinato son “pieza” y “cuarto”, mientras que otros términos como “dormitorio”³⁵⁸ y “habitación” son empleados para referir a los espacios de dormir de casas unifamiliares.

5.2 Imágenes del dormitorio

El siguiente apartado expone un recorrido por algunas de las imágenes que nos presentan los dormitorios, no son las únicas pero sí las más representativas y reiteradas entre los distintos relatos. Del relevamiento de todas las novelas, sus casas y sus dormitorios se han identificado dimensiones simbólicas y metafóricas que conforman las diferentes agrupaciones propuestas. Los ejes estructurales son: la intimidad, el poder, el encierro, la muerte y otras imágenes. Estas últimas denominadas de forma genérica reúnen imágenes que, aunque interesantes, se emplean en casos aislados, por lo que no terminan de construir un eje en sí.

Cada núcleo de imágenes se organiza por libro y fecha de publicación, este criterio responde a una cuestión metodológica, sin por ello implicar alguna lógica temporal entre los casos. Las escenas han sido escogidas según su pertinencia en relación con la imagen tratada, en este sentido, se ha decidido por extensión recortar otros ejemplos que también serían válidos dentro de las categorías construidas.

358 Un ejemplo de empleo de dormitorio se observa en la escena de Isidoro cuando arriba a la casa de Guatemala: “La casa lo deslumbró: Una casa de verdad. No exageraba (...) Entrevió parte de la cama y del ropero del contiguo dormitorio”. Ver Bioy Casares ([1969] 2005): 154.

5.2.1 Imágenes de intimidad

El alma

En *La casa del ángel* podría considerarse que la imagen del alma es tangencial o secundaria, si se la compara con las múltiples imágenes que ofrece *Sobre héroes y tumbas*, libro que explora este universo con mayor profundidad. Ana Castro, su protagonista, tras recordar la visita a la casa familiar de Adrogué y el día de la muerte de su tía Paula, piensa: “esa vieja parálitica que nunca salió de la casa” no lograba “imaginarla muerta” sino que sentía que estaba escondida en alguna parte de la casa.³⁵⁹ Por ello explica que:

Cada vez que abría una puerta o entraba a un cuarto, me arrebatada la idea del vacío detrás de las paredes, el olor a naftalina, las cabezas sueltas sobre un único pie; y esas almas enterradas de mi familia, esperando misteriosos nacimientos.³⁶⁰

Como se mencionó anteriormente, es en *Sobre héroes y tumbas* donde las imágenes del alma están más presentes. En esta se observa la metáfora del alma en relación con tres dimensiones: la casa, el dormitorio, el interior y los objetos. En torno a la casa como unidad se plantea, por un lado, que esta no tiene vida cuando 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.³⁶¹

359 Guido ([1954] 2008): 82.

360 Guido ([1954] 2008): 83.

361 Sabato ([1961] 2013): 15.

En cuanto al dormitorio se propone una identificación entre espacio y habitante: “Martín recorrió con su mirada la pieza como si recorriera parte del alma desconocida de Alejandra”.³⁶² “Los ojos de Martín se detuvieron finalmente en el Mirador, allá arriba, le parecía solitario y misterioso como la misma Alejandra”.³⁶³

Sobre el interior de la casa, al referirse al alma se plantea que por su precariedad esta debe manifestarse mediante los objetos materiales de la casa:

(...) 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.³⁶⁴

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, uno de los personajes principales, 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

362 Sabato ([1961] 2013): 43.

363 Sabato ([1961] 2013): 98.

364 Sabato ([1961] 2013): 15.

épocas y estilos, pero todos rotos y a punto de derrumbarse (...) 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.³⁶⁵

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. (...) 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.³⁶⁶

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 (...) 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

365 Sabato ([1961] 2013): 44.

366 Sabato ([1961] 2013): 133-134.

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?³⁶⁷

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.³⁶⁸

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 del alma 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.³⁶⁹

367 Sabato ([1961] 2013): 74-75.

368 Sabato ([1961] 2013): 175-176.

369 Sabato ([1961] 2013): 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'.³⁷⁰

Estas descripciones permiten repensar cómo las imágenes del alma proponen un acercamiento a la intimidad de la casa y el dormitorio, a la comprensión del personaje que la habita, así como a las posibles relaciones entre lo material y lo inmaterial. Este lazo entre espacio y habitante es una característica peculiar que sólo se vislumbra en las imágenes de la intimidad.

El universo propio

La noción del dormitorio como espacio personal y privado puede leerse de manera distinta en las novelas. Son varios los personajes que encuentran en este sitio una forma de construir un mundo propio e individual que no tiene correlato con el resto del habitar y las otras partes de la casa. En muchos casos esta idea se cruza con la esfera de las imágenes de aislamiento, pero parece pertinente separarlas ya que ambas contienen particularidades específicas.

Existen dos aspectos que deben incluirse en esta categoría que amplían las imágenes del universo propio, que aunque no son mencionadas en los textos son relevantes para el estudio de esta imagen. La primera cuestión refiere a una cualidad de los dormitorios y es que tienen un "dueño" o "propietario" establecido. En su denominación se acompaña el nombre propio, lo que claramente lo diferencia de otros espacios de la casa. Esta distinción crea de por sí un límite, una imagen de territorio que no existe, por ejemplo, para las áreas públicas o de servicio. La otra idea que influye sobre esta posibilidad de materializar

370 Sabato ([1961] 2013): 166.

un universo propio radica en que la gran mayoría de las novelas hablan de los dormitorios de un único habitante. Lo que refuerza la posibilidad de encontrar puntos de conexión entre el habitante y cómo este concibe y configura su cuarto. Cabe señalar que las menciones a cuartos matrimoniales son muy escasas, lo que podría presumirse que las problemáticas allí son distintas.

En *Personas en la sala*, es la protagonista quien encuentra en su cuarto el lugar para imaginar. Es allí donde transcurre gran parte del día reconstruyendo en su imaginación la historia que ocultan los tres rostros que habitan la sala de la casa de enfrente. Ese mundo que ella crea tiene la particularidad de no sólo subscribirse a su dormitorio, aunque sí es ahí donde proyecta las imágenes de soledad y reconoce haber pasado mucho tiempo. Sus pensamientos llegan a esbozar la posibilidad de que quizás nunca sale de su cuarto, o que gran parte de lo narrado es fruto de su conciencia. Es en ese mismo cuarto donde construye un universo propio que no comparte con ningún miembro de su familia y donde traslada mucho de lo que ve o piensa en otro espacio. Tras una escena en el comedor cuenta: "(...) me levanté, llevándome la frase prolijamente guardada, para extraerla más tarde, cuando ya me hubiera despedido de sus caras; para cuando ya estuviese en mi cuarto, acostada".³⁷¹

Quizás, de todos los personajes que habitan la casa del relato de *La casa*, el que mejor logra dar cuenta de esta construcción de un universo propio es el caso del cuarto de Clara. El dormitorio pertenece originalmente al matrimonio, pero luego de la muerte del senador, Clara empieza a transformarlo significativamente. Pasa de ser el "cuarto japonés (...) un cuarto lujosamente inquietante que la gente subía a ver cuando me inauguraron, y ante el cual se extasiaban las señoras alzando con dos dedos las tacitas de porcelana"³⁷² a ser uno más de los cuartos raros, un "cuarto exótico", como lo denomina la casa. Clara con el trascurso de los años va creando un espacio que refleja su estado

371 Lange ([1950] 1966): 34.

372 Mujica Lainez ([1954] 2010): 39.

de ánimo, siendo este, para el final, el único lugar que habita. Ya de grande no sale de la casa, ni recorre otros espacios de esta, come ahí por convencimiento de su hijo y nuera, que no sólo buscan evitar la vergüenza de que las visitas vean su aspecto desmejorado, sino además no fomentar su problema de glotonería con las suntuosas mesas. Una escena en la que se cuenta una comida en el cuarto se describe así:

Clara retrocedía hasta el cuarto japonés y allí, en el diván, en medio de su desorden de platos medio inclinados sobre las servilletas echadas encima de los cojines, tenía lugar su solitario festín del cual se apresuraba a borrar el recuerdo, abriendo la ventana de par en par sobre Florida, escondiendo la vajilla debajo de la cama entre las saqueadas cajas de bombones, y ventilando la atmosfera con los abanicos de musmé.³⁷³

En el caso de Ana, personaje de *La casa del ángel*, encuentra en su cuarto un espacio para desarrollar muchas actividades. Entre ellas se menciona rezar, escuchar las lecturas e historias de Nana del Apocalipsis junto con sus hermanas. También Ana elige su cuarto como lugar para escribir en su diario “Cuando estuve sola en mi cuarto saqué el cuaderno y escribí”³⁷⁴ e incluso tener la libertad de imaginar “ciudades eternamente iluminadas, fuegos de artificiales, y ángeles apocalípticos”³⁷⁵. Es allí donde recrea esas historias de amor que ve en el cine o que lee en los libros robados del cuarto de Nana. Ana crea un mundo propio en la intimidad de su pieza que sólo tiene sentido dentro de éste.

Desde lo metafórico, el cuarto es para Ana el lugar donde los pensamientos pueden ser privados. Al contar una visita al cine, y hablar de las imágenes de un beso como “la categoría máxima del pecado”³⁷⁶, Ana dice tras explicar que su madre intentaba distraerlas de las imágenes de la pantalla:

373 Mujica Lainez ([1954] 2010): 44.

374 Guido ([1954] 2008): 80.

375 Guido ([1954] 2008): 26.

376 Guido ([1954] 2008): 20.

Yo sentía mi butaca más amplia, como un cuarto cerrado; no se adivinaban mis pensamientos y, cuando llegaba el beso de los actores, podía ruborizarme y bajar la mirada, sintiendo en mí el extraño placer que producen la vergüenza y el pudor.³⁷⁷

En el relato de la Sra. Milagros, en *Rosaura a las diez*, no aparece en los cuartos de los pensionados la noción de intimidad como espacio privado, ya que no se construye un vínculo tan estrecho entre éste y su habitante. Son pocos los artefactos o muebles que los personajes incorporan, lo que guardan o atesoran son más bien pertenencias temporales. Los pensionados le otorgan gran importancia a lo que dejan ahí, por ejemplo, encontramos a Camilo con las cartas de Rosaura en su mesita de luz o el retrato de ella. Hay un episodio, donde se observa este temor de que alguien toque lo que allí se guarda. Es Rosaura, que ante la incertidumbre de que alguien entre y tome algo suyo, que sin decirlo directamente le expresa a la Sra. Milagros: “—Oh, dejé la pieza sola” a lo que ella le responde “—¿Y qué con que la dejó sola? Nadie le va a robar nada, hija”.³⁷⁸ Debe tomarse nota para retomar y revisar esta referencia a la pieza como una persona, haciendo alusión a que queda sola, sin protección o cuidado.

Isidoro Vidal, personaje ya mencionado de *Diario de la guerra del cerdo*, disfruta de estar en su cuarto porque le permite aislarse, aunque por algún motivo un día tuvo sentimientos diferentes hacia éste. En el relato se narra “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 impassibles y hostiles”.³⁷⁹ Estos pensamientos parecerían ser algo esporádico, ya que el apego a su espacio sigue existiendo “Como un animal que anhela su cueva, tenía ganas de volver a casa”.³⁸⁰

377 Guido ([1954] 2008): 20.

378 Denevi ([1955] 1993): 96.

379 Bioy Casares ([1969] 2005): 15.

380 Bioy Casares ([1969] 2005): 65.

Es claro que cada personaje construye un universo que refleja su personalidad y problemáticas que diferencian a un dormitorio de otro. Pero en contraposición se destacan dos variables en común que hacen que se lo elija por sobre otros espacios de la casa: primero por la intimidad, aislamiento y seguridad que ofrece, y segundo, por poder allí sentir, pensar o imaginar en libertad. Esta idea de libertad se contraponen en cierta medida a las imágenes de encierro y aislamiento que también se dan en este sitio, y que veremos más adelante. Es en estas contradicciones que se valida la complejidad de abordar sus imaginarios, y la necesidad de recuperar la mayor diversidad de imágenes para poder comprenderlo.

La desnudez

La imagen de desvestirse en *Personas en la sala* se detecta dos veces como representación de la intimidad. Aunque ambas responden a la dimensión de lo privado, una tiene un enfoque más simbólico del deseo de mirar la intimidad de otro; mientras que la segunda representación describe las acciones del personaje antes de acostarse. El momento en que la protagonista narra sus ganas de espiar a las habitantes de la casa de enfrente, detalla minuciosamente lo que le gustaría ver:

(...) me gustaría espiarlas cuando se preparan para acostarse, porque se sacarán los volados y una enagua (...) tal vez un corpiño; no sé, la parte alegre de desabrocharse el corpiño porque parece que al fin están solas y a gusto (...) me gustaría espiarlas mientras se sacan las medias y las colocan sobre la silla, y después abren la cama y se estiran entre las sábanas.³⁸¹

En *La casa del ángel* se describe una escena de Isabel, hermana de Ana, que tras hablar de su anhelo de tener un camisón de tul negro,

381 Lange ([1950] 1966): 81.

mirarse frente al espejo y observar su camisión de franela rosa, opta con rebeldía por dormir desnuda. Ana no comprende la actitud de su hermana y piensa en cómo será su confesión ante el padre Domingo.³⁸² Ana asume su vergüenza y dificultad para entender el mundo adulto que la rodea.

Otra de las imágenes donde aparece la desnudez en los cuartos son los frescos en los cielorrasos. Ana en su pieza describe ninfas semi-desnudas raptadas por guerreros árabes; en el de Isabel “unos ángeles regordetes sostenían la túnica de Leda, mientras ella se sumergía en el lago, abrazada al cuello de un cisne negro”; y en el cuarto de Julieta “(...) el apocalipsis. Un carro tirado por cuatro caballos furiosos, montados por guerreros, que en una mano llevaban las riendas y en la otra a una mujer desnuda”.³⁸³ Ana, desde su incredulidad, no puede creer cómo su madre y sus tías pudieron presenciar “la pintura de mujeres desnudas”. Su vergüenza era tal, que reconoce no atreverse a levantar los ojos y mirar el cielorraso. Este relato permite reconocer una dimensión del cuarto, en cuanto espacio de privacidad, de la desnudez y la vergüenza social y religiosa que Ana enfrenta en un mundo condicionado por las imposiciones de su madre y de sus creencias religiosas.

La desnudez en el lujoso dormitorio de *Ceremonia secreta* se presenta como expresión de libertad de Leonides. Ella reflexiona qué tan diferente y poco atractivo le era cuando en su casa, en su cama, permanecía varios días. Ya que al rememorar esas situaciones recordaba las “manchas de humedad en las paredes” o sus pesadillas de morir ahí. La cama matrimonial del dormitorio de la casa de Suipacha le ofrece a Leonides otras imágenes. Allí,

Leonides no aguantó más. Se levantó, se acercó al lecho al lecho, se puso a mirarlo fijamente como si estuviera observando a una persona acostada en él. Enseguida sintió que dos manos de fuego se posaban sobre sus hombros y comenzaban a desvestirla.³⁸⁴

382 Guido ([1954] 2008): 21-22.

383 Guido ([1954] 2008): 22.

384 Denevi ([1955] 1993): 96.

La imagen de la desnudez en el dormitorio de una vivienda, en *Diario de la guerra del cerdo*, se da en un encuentro entre Nélida e Isidoro en el cuarto de él. Es la dimensión de la desnudez la que de forma evidente representa la intimidad que logran como individuos. La siguiente escena describe el primer encuentro entre ambos (este ejemplo también cruza las imágenes de la sexualidad):

(...) Ahora mismo iba a meterme en la cama. Estaba por desvestirme.

—¿Quién se lo impide?

—Pero Nélida (...)

—Pero, ¿qué?

La vio sentada en el borde de la cama ocupada en quitarse tranquilamente zapatos y medias, y admiró esa tranquilidad y la gracia de las manos que bajaban las medias a lo largo de las piernas y las tiraba sobre una silla (...) la muchacha se incorporó (...) se miró un instante en el espejo y en un solo movimiento (...) descubrió su desnudez, tan blanca en la penumbra del cuarto.³⁸⁵

La mañana siguiente tras pasar la noche juntos, optan por prepararse algo para tomar y comer allí mismo, “Nélida encendió la lámpara, se levantó, desde la cama Vidal le indicaba dónde estaban las cosas y la miraba caminar desnuda por el cuarto”.³⁸⁶ Este suceso visibiliza no la espacialidad del cuarto, pero sí la interacción e importancia de algunos objetos: cama, espejo, silla y lámpara. Podemos imaginar toda la secuencia sin referencia a cómo es el cuarto, dónde se ubica la cama o cómo es, dónde está el espejo, es evidente que mediante estos signos logramos reconstruir las imágenes.

En la novela *El incendio y las visperas*, figura la intimidad en las imágenes de la desnudez en el dormitorio del departamento que Gramajo utiliza para juntarse con Inés, su amante. En uno de sus encuentros

385 Bioy Casares ([1969] 2005): 137.

386 Bioy Casares ([1969] 2005): 140.

se da la siguiente escena que se complementará en las imágenes de “la sexualidad”:

Gramajo reaparece en el vano de la puerta de la cocina (...)

–En el dormitorio encontrarás una sorpresa.

Inés se levanta y corre al dormitorio. Sobre la cama del cuarto –un cuarto donde se adivina no el sueño prolongado, sino la brevedad de unas horas y los largos días sin presencias–, hay un salto de cama de hombre.

Inés se desviste, arroja por el aire su ropa y se coloca el salto de cama.³⁸⁷

Las imágenes de la desnudez no son muchas dentro de las novelas seleccionadas, pero permiten pensar el cuarto como espacio de intimidad, y acercarnos a la vulnerabilidad y estabilidad emocional de los personajes. Qué más privado o íntimo que el cuerpo humano y su desnudez. Estas imágenes obviamente están sesgadas por la dimensión de la “moral”. En los textos, las descripciones son en muchos casos insinuaciones o sólo el empleo del término “desnudez” o “desvestirse”. Son pocos los autores que deciden plasmar imágenes del cuerpo humano, relatar sus partes y los sentimientos que provocan en los personajes. Este apartado fue intencionalmente separado de las imágenes de la sexualidad ya que los enfoques y contextos no siempre son similares.

La sexualidad

La siguiente escena que se describe en *La sala de espera* entre Violeta y Lorenzo se ambienta en el departamento de él. Este “tenía un inmenso cuarto, hecho para taller, y, pegado, un dormitorio minúsculo que contrastaba con tanto espacio al lado”. Fue allí donde Violeta, por primera vez, vive una relación de pasión tras haber abandonado a su marido y su pueblo para probar suerte en Buenos Aires:

387 Guido ([1964] 1998): 25.

Parecíamos recién llegados al mundo, Adán y Eva, dos cuerpos hermosos escapados de un planeta a otro planeta o bien refugiados fuera del tiempo (...) donde sólo existiese fruición (...) delirio carnal, deseo llevado casi a la violencia (...) En los intervalos del amor, Lorenzo se refería (...) a tal grabado de los que se veían colgados (...) Yo sonreía, con toda la belleza desnuda de mi cuerpo desplegada sobre la cama, hinchados por el amor de los pechos chicos, redondos y sólidos los muslos.³⁸⁸

El encuentro entre ambos donde se plantea la desnudez y el placer de Violeta es el principio de una relación que a lo largo de un año se va centrando cada vez más en el “acto del amor” en ese espacio.

Para Ana Castro, la sexualidad es una gran intriga, aparece a veces como interrogante y otras como pecado, aunque ansía preguntar, es la vergüenza la que la domina. Además parece estar rodeada de personas que buscan de alguna manera protegerla y subestimar su posible entendimiento de las cosas. Es así como en un momento cuando ella consulta si las personas que se aman en la tierra se llevan a la eternidad, Vicenta, empleada de la casa, le susurra tras contarle una historia “Alguien verá el cielo raso reflejado en sus ojos”.³⁸⁹ Estas simples palabras la llevan a Ana a pensar en aquellos cielorrasos que cubren los distintos cuartos, a imaginar qué tipo de cielorraso le gustaría ver. Hasta que finalmente cae en la cuenta de que “Para que alguien viera el cielo reflejado en mis ojos tendría que estar encima de mi rostro, y yo acostada boca arriba”.³⁹⁰

Otra escena donde Ana vuelve de manera fugaz a confrontar la sexualidad y la cama es cuando unos primos burlonamente la desafían sobre su edad e ignorancia. Le muestran desde la lejanía, con una caña de pescar, imágenes de un cuadro con una pareja desnuda, y luego de dos personas en una cama, hecho que Ana cuenta de la siguiente manera:

388 Mallea ([1953] 1968): 36.

389 Guido ([1954] 2008): 39.

390 Guido ([1954] 2008): 40.

Delante de mis ojos vi la imagen grotesca de un hombre y una mujer semivestidos. Primero pensé que las dos personas simulaban un juego en una cama; pero después comprendí que en ese juego había algo terrible, oscuro, siniestro. Sin embargo, no podía apartar los ojos de la lámina”.³⁹¹

Ana vive la sexualidad no sólo como un tabú sino con mucho pesar y culpa, esto también se refleja en el momento que empieza a notar cambios en las imágenes que le devuelve el espejo de su cuerpo y que decide ocultar tras sus ropas. Entiende que esas transformaciones la alejan de su niñez y la acercan a un mundo adulto que no logra comprender pero que le genera cierta atracción e intriga.

David Régel, personaje secundario de *Rosaura a las diez*, plantea una imagen adicional en la dimensión de las relaciones de parejas en el dormitorio. Él le cuenta a la policía qué interpreta de la relación entre Rosaura y Camilo a partir de haber leído las cartas. De forma acusativa explica cómo Camilo se aprovecha de la ingenuidad y desconocimiento del mundo de Rosaura. Sobre Camilo relata “se puso una máscara de galán (...) se convirtió en el rostro cerúleo, pálido y repugnante del seductor de alcoba” para luego imputarle que “impunemente cometió el crimen de hablar a una muchacha inocente de cosas que una muchacha inocente no conoce ni debe conocer”.³⁹² Contrapone esta imagen con el comportamiento esperado: “cosas que yo, con ser quien soy, solo le diría a una mujer en la oscuridad de un dormitorio, y él se las decía a las cinco de la tarde y en la sala”, encuentra en esa actitud “el placer oscuro, onánico, perverso, del que nunca pudo decir una mala palabra, y un día está solo en su casa y se pone a repetir en voz alta todo un repertorio de obscenidades”.³⁹³ Estas imágenes del dormitorio permiten visibilizar cómo el hombre puede tener otro acercamiento a la sexualidad en el dormitorio, cómo ejercer su seducción y habilitarlo a mantener

391 Guido ([1954] 2008): 94.

392 Denevi ([1955] 1993): 111.

393 Denevi ([1955] 1993): 112.

conversaciones de otro tono con las mujeres. Quizás de manera secundaria se decanta el papel menor o insignificante que se le otorga al deseo y el placer que pueden sentir las mujeres en ese ámbito.

En el relato de *El incendio y las vísperas*, la sexualidad aparece en parte representada en la figura de Inés, que no tiene prejuicios para disfrutar de sus diversos amantes. Con Alberto en su departamento se describe el siguiente encuentro: “La toma en sus brazos y comienza lentamente a soltarle el cinturón del salto de cama. Ella deja que él la desvista sin ningún movimiento de defensa. Cuando llegan a la cama, él se quita el saco”.³⁹⁴

Considerando de manera completa el relato, desde el ingreso al dormitorio hasta la retirada de Inés del departamento, la descripción espacial del cuarto sólo hace mención a la cama, la mesa de luz y la ventana. Es la cama el elemento central que explica el encuentro. El contacto entre ambos cuerpos se detalla con besos, caricias y abrazos.

Desde una mirada actual, al pensar el dormitorio no se podrían obviar las imágenes de la sexualidad ya que los cambios culturales en este sentido han sido muy significativos en las últimas décadas. Por ello, si hacemos una abstracción e intentamos solamente considerar lo que las novelas proponen, se detectan diferencias entre las que hablan del tema y aquellas que lo recortan como si no fuera una dimensión relevante. Entre las que describen escenas de encuentros entre un hombre y una mujer, se corrobora que el ámbito elegido es el de los cuartos. Más aún, casi no hay descripciones de afecto o encuentro físico que no se dé en el ámbito privado del cuarto, es en esta idea donde se presume opera la moral. Asimismo, se reconoce que hay autores que logran expresar con mayor libertad las relaciones y el placer que pueden sentir los personajes, pero siempre inscriptos dentro del espacio de intimidad de un cuarto cerrado.

394 Guido ([1964] 1998): 25.

Los dormitorios y las representaciones de la intimidad

La intimidad es probablemente la imagen que comúnmente diferencia al dormitorio de las otras habitaciones de la casa. Es la primera que mencionaríamos, ya que el dormitorio es el espacio privado, el lugar de la intimidad de quien lo posee. El recorrido por las diferentes historias permite dar dimensión a esa intimidad y ver cómo se caracteriza. Es la intimidad representada en la desnudez, la sexualidad, el alma y el universo propio que permite un acercamiento y comprensión de los personajes desde otra mirada. Se detecta que el habitante construye en ese espacio un sitio donde identificarse. En varios casos esto se describe mediante lo material, ya sean muebles u objetos específicos, como libros, cuadros, etc. Elementos que cada personaje introduce para personalizar el espacio. En otras palabras, es el lugar donde los personajes se sienten representados y pueden encontrarse con ellos mismos.

En la dimensión de la intimidad también está impresa la manera de concebir la esfera de lo privado, se esboza qué se puede hacer y qué no. Varios personajes encuentran en su intimidad la confianza para hacer lo que en público no estarían dispuestos a mostrar o compartir. Así, el dormitorio se transforma en el espacio de la casa donde se dan mayores momentos de reflexión, introspección e imaginación, más allá de lo que sucede en los sueños. Porque son muchísimas las escenas en las que los personajes se recuestan en su cama a pensar o soñar despiertos. Sueños e ideas que nunca logran salir de ese cuarto donde fueron pensadas, en muchos casos se conservan como esas imágenes que los personajes no pueden o no quieren contar, ya sea por temor a quedar expuestos, por autocensura o por no poder explicar realmente lo que les sucede.

En cuanto a las imágenes de la sexualidad, se observa sólo en algunos relatos la libertad de expresar sin tabús los pensamientos de los personajes. En otros casos hay un recorrido muy superficial en los encuentros de pareja. Más aún, hay novelas que no hacen mención a esta problemática en sus espacios de intimidad.

5.2.2 Imágenes de poder

El reino

El control de la casa protagonista de *La casa* se presenta en distintos momentos con la metáfora del reinado. En una ocasión que Clara sale de su cuarto, luego de mucho tiempo, se decide organizar un almuerzo íntimo. El descenso de Clara desde su cuarto japonés al comedor es narrado por la casa de la siguiente forma:

Nunca me sorprendió como esa noche la sensación de que yo, la casa, era la capital de un reino para el cual trabajaban en distancias desconocidas ignorados súbditos, cuyos tributos llegaban hasta mí mensualmente (...) 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 Clara me recorría, soberana que salía a pasear por su ciudad hermosa.³⁹⁵

De las distintas etapas del habitar de la casa, se puede comprender que esta escena representa los últimos vestigios del control de Clara sobre la casa y el mundo oculto que la hacía funcionar. La pérdida de poder de Clara es luego continuada con los problemas económicos y el desmembramiento de la relación entre los hijos, momentos que quizás podrían ser considerados como el inicio del proceso de abandono de la casa, el nuevo control de las mucamas y, tras la muerte de Zulema, la venta y demolición de la casa:

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.³⁹⁶

395 Mujica Lainez ([1954] 2010): 144.

396 Mujica Lainez ([1954] 2010): 162.

Específicamente sobre las imágenes del reino y el dormitorio, la novela describe de manera detallada cómo es que Rosa y Zulema, las nuevas mucamas de Clara, logran de a poco dominarla y hacerse del control de muchos de los lugares de la casa, tomando como punto clave el cuarto de Clara. Ambas hermanas con astucia detectan el resentimiento de Clara por su abandono, y buscan estrategias para ir concretando sus conquistas:

(...) tenían por bastión central al cuarto japonés. Allí reinaba Rosa, con ella de primera ministro, de eminencia gris, de agudo consejero. Su señorío se extendía, sin salir del refugio de los fortalecidos parapetos, al cuarto de vestir, al cuarto de baño, y a la salita contigua de Clara.³⁹⁷

Clara ya no sale de su cuarto, “casi no atravesó sus fronteras”, Rosa y Zulema se turnaban para asistirle y evitar que quedara sola. “La pequeña Zulema, ágil, movediza, actuaba como emisario, como espía, llevando y trayendo informaciones, repitiendo en el dormitorio caótico, como un paje, como un servidor parlanchín de ‘Las Mil y Una Noches’”.³⁹⁸

Las imágenes del reinado no son las que predominan en relación con el dormitorio, pero este caso sirve para dar cuenta de otras imágenes que se crean para la casa y que están muy vinculadas al dormitorio. Las imágenes que sería pertinente destacar son “territorio”, “límites” y “fronteras”, mencionadas expresamente o insinuadas en muchas casas de las historias. Dependiendo de las formas de habitar o de controlar los espacios se construye cierto poder de unos habitantes por sobre otros.

397 Mujica Lainez ([1954] 2010): 76.

398 Mujica Lainez ([1954] 2010): 76.

El abuso

En la “habitación de huéspedes”³⁹⁹ de la casa del ángel es donde se dan los hechos que resignifican toda la novela, es en unos pocos párrafos que sin expresarlo abiertamente se describe el abuso de Ana por parte de Pablo Aguirre la misma noche del duelo. Es en este cuarto como telón de fondo donde se derrumba la vida de Ana. Tras la cena con toda la familia como preludio al duelo, Ana se retira con Julieta a su cuarto. Julieta pretende rezar mientras Ana busca distraerla y mirar por los ventanales con el objetivo de conocer qué era lo que sucedía en el parque. Luego, se retira a su cuarto donde desde su cama intenta saber cómo seguía todo. Es tal su inquietud por los acontecimientos que decide dirigirse a la habitación de huéspedes, donde se alojaba Pablo Aguirre.

Tras golpear la puerta, Ana entra en camión a la habitación y en su manera de justificar por qué está allí, cuenta: “yo me adelanté mientras abría el cuello del camión –como para explicar mi presencia–, saqué mi escapulario y en puntas de pie, se lo coloqué en el cuello pasándolo por encima de su cabeza” explicándole que se lo enviaba su madre, actitud que Aguirre agradece con una sonrisa.⁴⁰⁰ Pero en ese instante, Ana reconoce: “yo seguía clavada a su lado. No podía retroceder. Después ya fue demasiado tarde. Durante una hora no hice más que defenderme. Sin embargo, no podía gritar. Ni siquiera pensé en gritar. Me defendí desesperadamente, sabiendo de antemano mi derrota”.⁴⁰¹ Sobre la configuración espacial de la habitación no hay menciones, pero sí hay ciertos objetos que Ana describe en su deseo por escapar:

Rodé por la alfombra. Me defendía detrás de las patas barrocas y sólidas de la cama; me envolvía en las colchas de brocato y esperaba que volviera a encontrarme. Cuando sentí cómo rodaban

399 Guido ([1954] 2008): 116.

400 Guido ([1954] 2008): 116.

401 Guido ([1954] 2008): 116-117.

los portarretratos amarillentos de mi familia (...) Fue un grito de dolor, de odio y de soberbia. Me levanté como pude. Él quedó tendido en la alfombra. Abrí la puerta y la volví a cerrar sin mirar para atrás. Caminé lentamente hasta mi cuarto y me acosté en la cama a esperar (...) Apreté los dientes para reforzar mi deseo: su muerte.⁴⁰²

Este cuarto condensa varias imágenes, ya no sólo la del control sino que se suma la de la muerte, la sexualidad, la intimidad y las asimetrías vividas por las mujeres. Este espacio es el ámbito donde Pablo Aguirre ejerce su poder para dominar a Ana y transformarle toda su existencia. Ella siente que desde ese día, no sólo él ejerce “una posesión absoluta” sobre ella, sino que ya nada tiene sentido.⁴⁰³ Las imágenes son expresadas de una manera tan sutil que casi no reflejan la atrocidad de lo sucedido. Esto conforma parte de aquello que está prohibido pero ocurre en los interiores de los dormitorios, es ese secreto que queda oculto entre las cuatro paredes. Ana guarda los acontecimientos como un secreto, opera la posible culpa de haber hecho algo mal, es más, casi como haber merecido lo sucedido.

En el caso de *Ceremonia secreta*, se relata el abuso de Cecilia en su propio dormitorio, lugar que parece haber sido elegido con intencionalidad por sus abusadores. A diferencia del episodio anterior, la protagonista no conoce a sus perpetradores. Es por el daño físico y su embarazo posterior que otras mujeres se enteran de lo sucedido:

Luego la llevaron arriba. Parecían conocer perfectamente la disposición de las habitaciones. En su dormitorio los dos más jóvenes le dijeron al otro: ‘Che, te brindamos el espectáculo’. El otro se rio, y ellos se volvieron y la miraron. Luchaba, se defendía, clavaba los dientes en su mano enguantada. Después todo se desplomó. El techo, las paredes, la cama, la repisa con las

402 Guido ([1954] 2008): 117.

403 Guido ([1954] 2008): 18.

muñecas. Se habían ido. La habían encerrado bajo llave y se habían ido.⁴⁰⁴

En este caso, el abuso no sólo muestra el control y el poder sino también la humillación que se busca sobre Cecilia en su lugar de intimidad, en su propia cama. Un elemento más que se menciona del dormitorio como símbolo de resguardo: “Ella yacía mutilada, en un rincón de su dormitorio”.⁴⁰⁵ La escena continúa cuando Encarnación y Belena entran al cuarto, pero Cecilia no puede confesarles lo sucedido ya que sabe que una de ellas es quien mandó a los hombres a robar y matarla. Es en el momento previo a morir que le puede confesar a Leonides todo lo sucedido.

En estas imágenes que se ambientan en los cuartos, se refleja lo más horroroso del hombre, la invasión de la intimidad de la mujer y su sometimiento más perverso. Parece que el dormitorio en este marco se convierte en el lugar más aislado y seguro como para poder materializarlo. Quizás en coincidencia con los temas antes trabajados, se verifica que la dimensión de lo sexual se inscribe en el dormitorio, sin importar las particularidades. No se detecta dentro de los textos ninguna connotación o mención a lo que pasa con estos espacios tras los sucesos narrados, si sufren alguna transformación simbólica.

Los dormitorios y las representaciones del poder

Las imágenes del poder tienen un ingrediente fundamental que es el del control. La primera imagen que refiere al reino cuenta con una impronta territorial significativa, aunque se identifica que no es exclusiva del dormitorio. Esta metáfora introduce una noción interesante que refiere a la casa como un espacio de lucha de poderes. *La casa* quizás evidencia más claramente cómo los miembros de una familia se dispu-

404 Denevi ([1960] 2015): 73.

405 Denevi ([1960] 2015): 74.

tan el control de los espacios, quiénes tienen acceso a ciertos ambientes y quiénes no. Se distinguen los territorios privados de los públicos y de los de servicio, con límites claros y respetados por sus habitantes.

En el caso de los abusos en los dormitorios, implican otro mecanismo para imponer control. Se da cuenta de determinados roles para los hombres y para las mujeres, las historias plantean una imposibilidad de las víctimas de contar lo sucedido en esos espacios de la intimidad. Se podría afirmar que estos hechos quedan ocultos, se convierten en los grandes secretos de esos cuartos donde sucedieron.

5.2.3 Imágenes de encierro

La puerta y la llave

La puerta y la llave del dormitorio se transforman en el símbolo claro del encierro de un personaje, ya sea por voluntad propia o forzada. Excepto unas pocas menciones, el dormitorio es el único espacio de la casa donde el encierro aparece como imagen, y más aún la idea de poder emplear una llave para permitir o no el ingreso de otras personas. En *Personas en la sala*, aunque el encierro en el cuarto se identifica varias veces, hay una única mención en que la protagonista decide, para asegurar su aislamiento, poner llave a su puerta. Acontecimiento que no pasa desapercibido para los miembros de su familia:

Me desperté esperando algo (...) Di vuelta a la llave para que pudiesen entrar sin golpear (...)

—¿Qué te sucedió? ¿Por qué te encerraste con llave?

Guardé silencio. Mientras no me preguntaran si había salido podía inventar muchas razones (...)

—No sé —repuse—. Me sentía rara. Casi no oí golpear a la puerta.⁴⁰⁶

406 Lange ([1950] 1966): 84-85.

En *La casa*, probablemente las imágenes del encierro son más recurrentes y graves, a Paco, hijo del matrimonio, deciden ante sus comportamientos y posible locura encerrarlo en su dormitorio. Resulta curioso que nadie evidencia ninguna culpa o remordimiento, probablemente esto ocurre porque su madre desde un principio sospecha que él había tenido algo que ver con la muerte de su hermano. Por esta razón “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”.⁴⁰⁷

Encarnación, personaje de *Ceremonia secreta*, le relata a Leonides los hechos sucedidos el día que encuentran a Cecilia tras su abuso. Es de este modo que tras indicar que recorrieron toda la planta baja sin encontrarla, explica:

Belena me arrastró escaleras arriba. Yo no quería subir, porque estaba segura de que la encontraríamos en medio de un charco de sangre, degollada, apuñalada. Pero Belena me obligó. La puerta de su dormitorio estaba cerrada con llave, aunque con la llave puesta en la cerradura y del lado de afuera.⁴⁰⁸

En el caso de esta historia, no sólo el dormitorio es el lugar donde se hace referencia a poder cerrar con llave la puerta; sino que también Leonides, estando encerrada en el dormitorio y por temor a que Encarnación o Mercedes la encontraran, decide “encerrarse bajo llave en el cuarto de baño”.⁴⁰⁹

En *Sobre héroes y tumbas*, a la idea de encierro también se alude mediante la posibilidad de cerrar con llave los accesos al dormitorio y evitar el ingreso de otras personas. “Las primeras investigaciones revelaron que el antiguo Mirador que servía de dormitorio a Alejandra fue cerrado con llave desde dentro por la propia Alejandra”.⁴¹⁰

407 Mujica Lainez ([1954] 2010): 121.

408 Denevi ([1960] 2015): 57.

409 Denevi ([1960] 2015): 44.

410 Sabato ([1961] 2013): 7.

En *Rosaura a las diez*, se menciona la idea de cerrar con llave la puerta de una pieza en dos momentos. La primera para la pieza de Camilo, este pensamiento surge casi como un arrepentimiento que cuenta la Sra. Milagros, que tras estar Camilo, sus hijas y ella en la privacidad de la habitación observando con mucha curiosidad y asombro el retrato de Rosaura, alguien sin ser invitado irrumpe en la pieza. Acto que se entiende como una invasión de la intimidad, ya que el encuentro había sido pautado con Camilo con anterioridad “en su habitación. Cuando los otros se hayan acostado”.⁴¹¹ El deseo de que la historia de amor con Rosaura quedara en secreto se frustra. Este episodio es narrado así por la Sra. Milagros en su declaración:

Y en eso estábamos (...) inclinadas las cuatro sobre el retrato, leyendo la dedicatoria, cuando pronto la puerta –que nadie pensó cerrar con llave– se abre violentamente, aparece David Réguel, las cuatro nos incorporamos (...) ponemos al descubierto el cuadro. David Réguel se entra de rondón en la pieza, ve el cuadro, lo toma, lo alza, lo mira.⁴¹²

La segunda mención a la idea del encierro con llave refiere a la historia escrita por Marta Correga, “Rosaura”, en la carta dirigida a su tía para contarle las cosas que le sucedieron tras ser liberada de la cárcel. En esa carta, que se encuentra en poder de Elsa, la mucama de la pensión, Marta escribe cómo en su desesperación por encontrar a alguien que la ayude cae en la casa de una amiga, Iris. Desde un principio, las cosas no le huelen bien, cuestión que comprueba una noche que Iris y dos hombres que la frecuentan le hacen una propuesta indebida a la cual se niega. Circunstancia que ella relata de la siguiente manera:

La noche que le cuento empearón [sic], con buenas palabras, mansitos. Pero cuando yo me negué, cuando le grite a Iris lo que

411 Denevi ([1955] 1993): 60.

412 Denevi ([1955] 1993): 63.

pensaba de ella y de sus cafisios, me amenasarón [sic] con el Turco como si me amenasaran [sic] con la muerte, y terminarán [sic] encerrandomé en mi pieza [sic], bajo llave.⁴¹³

Son varias las escenas en que se presenta la imagen de cerrar la puerta del cuarto de Isidoro Vidal, en la novela *Diario de la guerra del cerdo*, pero hay dos momentos específicos. Es ante la presencia inesperada de dos personas, Eladio y Paco, que se acercan a compartirle a Isidoro la terrible noticia de que su amigo Néstor había sido asesinado violentamente en la tribuna de una cancha de fútbol. Isidoro decide abandonar su pieza y acompañarlos a la casa de Néstor donde se encontraba su familia. El relato describe así esa salida: “–Voy con ustedes. ¿Me esperan? Agarro el ponchito y salimos. (...) Cuando cerraba con llave la puerta oyó unas risas del lado del zagúan”.⁴¹⁴ Aunque en esta imagen también aparece el anuncio de la muerte, tomaremos más adelante otros ejemplos más complejos para profundizar sobre las imágenes de la muerte en el dormitorio.

El otro momento en que se hace referencia es ante la protesta de Isidoro al ingreso de personas a su pieza. Es frecuente en la historia que amigos u otros inquilinos entren casi sin anunciarse a su pieza. Su enojo en este momento radica en dos cuestiones, primero, en la advertencia que le estaba haciendo Madelón que él estaba marcado y era la siguiente víctima, y segundo, que es Nélide quien ingresa sin golpear, los sorprende a ambos malinterpretando la situación. El diálogo que tienen es el siguiente “–En este cuarto no se puede estar tranquilo. Isidorito en la otra pieza... Nunca falta alguien que se asome... [Isidoro] –Cerrás las puertas con llave y chau –replicó Madelón”.⁴¹⁵

La puerta y la llave son parte de este conjunto de representaciones que estamos recorriendo que refuerzan la dimensión de intimidad del dormitorio. Son el mecanismo para asegurar que muchas de las imágenes que se dan en el dormitorio puedan materializarse.

413 Denevi ([1955] 1993): 183.

414 Bioy Casares ([1969] 2005): 88.

415 Bioy Casares ([1969] 2005): 122.

La cárcel y la prisión

Es Francisco, personaje de *La sala de espera*, quien elige su pieza en la pensión para escribir, condenándose a ese lugar con el fin de poder mejorar sus obras de teatro y superar todas esas críticas que le realizaba su amigo Claudio. “Después de oírlas me encerraba como se encierra a un prisionero, forzándome a un trabajo más ímprobo, a un sacrificio más intenso”.⁴¹⁶ Debe aclararse que el texto no menciona en la frase a qué espacio se refiere, pero de la trama y descripciones se desprende que es en el lugar donde vive. Más aún, cuando luego continúa relatando que una vez que las escribía “se las leía en mi dormitorio” a Claudio.⁴¹⁷

En *La casa*, el imaginario del encierro se identifica sólo en el dormitorio. Son varias las referencias a este tema, a modo de ejemplo retomaremos el caso de Paco, para el cual este encierro ya no era sólo simbólico sino que se traduce en su “celda”:

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.⁴¹⁸

416 Mallea ([1953] 1968): 69-70.

417 Mallea ([1953] 1968): 70.

418 Mujica Lainez ([1954] 2010): 169.

Pronto entro en correspondencia con esos especialistas quisquillosos, y las medias esferas y las bolas de cristal comenzaron a llegar y a iluminar con sus reflejos el cuarto sobrio de Paco, simple como una celda.⁴¹⁹

En *Ceremonia secreta*, la imagen de la cárcel relacionada con el dormitorio se presenta una única vez. Esta tiene que ver con el posible reproche que Leonides siente inicialmente hacia Cecilia sobre la hipótesis de su relación con un tal Fabián. En ese contexto, Leonides piensa “Leonides, eres una estúpida. Prefieres, por lo visto, este cuarto estrecho como una cárcel”,⁴²⁰ En este caso, la imagen está asociada a la dimensión más que a una cuestión puramente de encierro. Más encerrada se encontraba en el dormitorio de Suipacha, pensamiento que tiene tras sentirse defraudada por Cecilia “(...) y ella encerrada aquí, con esa impostora. Encerrada bajo llave. Prisionera”,⁴²¹ hasta llega a preguntarse si la arrastró hasta allí para matarla.

En *Sobre héroes y tumbas*, una metáfora que se emplea asociada al encierro es la de prisión, el caso se da en una pieza a 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.⁴²²

En cuanto a las percepciones asociadas al encierro, al tamaño reducido de los cuartos, a esta idea de quedar atrapado, se suma la idea del “agobio”:

419 Mujica Lainez ([1954] 2010): 46.

420 Denevi ([1960] 2015): 65.

421 Denevi ([1960] 2015): 38.

422 Sabato ([1961] 2013): 349.

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.⁴²³

(...) ¿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.⁴²⁴

El aislamiento

El encierro en el dormitorio como mecanismo de aislamiento se observa en distintas escenas de la novela *Personas en la sala*. Es probablemente el caso más interesante el de la protagonista, puesto que no sólo ella reconoce su aislamiento sino que las personas con las que vive reconocen que “casi no sale ya”,⁴²⁵ pasa sus días entre el cuarto y la sala sumida en sus pensamientos. En una ocasión tras su encierro se da el siguiente diálogo:

—¿Pero por qué te encerraste en tu cuarto? ¿Y si te ocurría algo? Entonces alguien interrumpió y tuve miedo y casi entreví el final.

—No se sentía mal —dijo—. (...)

Pero no eran pacientes, y otra vos, la que yo esperaba, murmuró:

—Déjenla. Ya se le pasará. De todos modos no está prohibido encerrarse.

423 Sabato ([1961] 2013): 67.

424 Sabato ([1961] 2013): 349.

425 Lange ([1950] 1966): 87.

(...) olvidándose de que yo continuaba allí (...)

–Casi no sale ya. Se pasa las horas mirando a la calle.⁴²⁶

Los deseos de este aislamiento radican en que los otros no puedan descubrir qué es lo que ella está mirando de la casa de enfrente. Siente temor a que alguien pueda descubrir sus pensamientos y a la posibilidad de no tener su cuarto y su soledad para recordar aquello que pudo espiar durante el día.

En *La sala de espera*, las imágenes del encierro están presentes en los dormitorios, aunque no es una imagen recurrente como se verifica en otras novelas. Es Violeta quien al describir el momento de su visita a la casa de Meugot, que se convertiría en su amante, habla del encierro de la casa y de la posible función de las habitaciones y los dormitorios para encierros. Al igual que en el resto de esta novela, se valida que las descripciones de las viviendas y sus interiores son muy breves, aunque permiten ubicar a los personajes en el espacio. Sobre la casa y su primer ingreso, Violeta piensa:

Desde el Retiro, (...) sin parar, me condujo (...) hasta su casa (...) Así entré yo en aquel hotelito sombrío, frío, encerrado, silencioso, donde tanta cosa adherida a las paredes, tanto cortinado y brocado y palisandro, tanto papel oscuro tenían algo de reservado y de solemne.⁴²⁷

Ella recuerda aquellos días que vivió en esa casa, en la cual reconoce haberse dejado ir, entregado, sin querer pensar:

(...) los días que siguieron, los que pasamos en aquella casa, donde las salitas y los dormitorios parecían haber sido construidos para encierros, clausuras o aislamientos, para guardar entre

426 Lange ([1950] 1966): 86-87.

427 Mallea ([1953] 1968): 41.

sombras y penumbras quién sabe qué pecado o qué enfermedad ignominiosa o voto.⁴²⁸

En *La casa*, es Paco quien, tras matar a su hermano, encuentra en su dormitorio la posibilidad de aislarse del resto de la familia y de la casa en general. Inicialmente ese aislamiento parece ser voluntario, aunque luego se transforma en las imágenes de celda que se han planteado en el apartado anterior:

Adentro, Paco no llevaba la cuenta de los días. Aislado del mundo, leía sin reposo las cosas más diversas, más disparatadas, con una velocidad demente que le impedía asimilarlas y que arrastraba en su vértigo los nombres de los reyes asirios y de los peces subtropicales, la historia de la caligrafía y las campañas del general La Madrid, saturando de copias inútiles infinitos cuadernos. Los libros esparcidos sobre las mesas, apilados en el suelo en altas columnas, metidos en los estantes al azar, alternaban en ese dormitorio –mi otro cuarto ‘raro’– con los pisapapeles de cristal.⁴²⁹

El aislamiento de Paco es una constante a lo largo de toda su vida en la casa, este se va incrementando a medida que sus trastornos crecen y su relación con los otros miembros de la familia empeoran y se complejizan:

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.⁴³⁰

428 Mallea ([1953] 1968): 41.

429 Mujica Lainez ([1954] 2010): 46.

430 Mujica Lainez ([1954] 2010): 118.

Debe resaltarse que el aislamiento y la falta de integración familiar era una característica general de la forma en que se habitaba la casa. Las salas estaban reservadas para lo social, en ellas se daba el contacto con el exterior, que estaba habilitado sólo a algunos miembros, razón por la cual los cuartos se convertían en los lugares donde se pasaba gran parte del tiempo, no existían espacios de intercambio familiar:

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 (...).⁴³¹

En *La casa del ángel* aparece también el encierro en situaciones concretas donde los personajes son forzados u optan por encerrarse en sus cuartos como mecanismo de aislamiento. Ana cuenta cómo su hermana Isabel “había estado todo el día encerrada en su cuarto”⁴³² tras su enojo por no poder tener libertad de vestirse a su gusto. O también explica cómo su madre luego de enojarse con su marido por el duelo en la casa decide estar “todo el día encerrada en su cuarto”.⁴³³ El enojo se convierte en el sentimiento que fuerza a los personajes a aislarse, y el lugar elegido de toda la casa son sus propios dormitorios.

Ana en otra escena, luego de escribir en su diario sobre los acontecimientos que iban a suceder al día siguiente por el duelo y sus deseos de poder presenciarlo, por esas fantasías que creó alrededor de la figura de Pablo Aguirre, reconoce que probablemente le prohíban asistir a dicho evento, y por ello dice “aunque nos encierren en nuestros cuartos, trataré de escaparme; presenciaré ese duelo”.⁴³⁴ Esto marca el imagina-

431 Mujica Lainez ([1954] 2010): 126.

432 Guido ([1954] 2008): 21.

433 Guido ([1954] 2008): 24.

434 Guido ([1954] 2008): 36.

rio que opera para el dormitorio como lugar de encierro o reclusión. En otro momento, ya desde la propia voluntad de aislarse y que no la vean, resalta “me encerré en mi cuarto”⁴³⁵ para poder con libertad recortar una fotografía de Pablo Aguirre y escribir un poema en su diario.

En *Rosaura a las diez*, en coincidencia con las otras novelas aparece la idea del encierro en el dormitorio, como mecanismo de aislamiento y posibilidad de privacidad. Es la Sra. Milagros quien en repetidas ocasiones habla del encierro de Camilo, de Eufrasia (una pensionada) y hasta de ella. De la pieza de Camilo habla del encierro en tres situaciones, en estas se valida la idea de encontrar en este sitio un ámbito de intimidad, de distanciamiento de las personas de la pensión y para poder desarrollar actividades de manera privada, sin ser vistos o interrogados:

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, pensó.⁴³⁶

Este episodio se repite con cierta similitud tras el arribo de una nueva carta de Rosaura, la Sra. Milagros lo narra así:

(...) sin deseos de hacer ningún comentario. Penetré en la habitación de Camilo, dejé el sobre sobre la mesita de luz y volví a salir rápidamente, como si en aquel cuarto hubiera un enfermo contagioso (...) En vano esperamos que saliese. No salía. Nos sentamos en la mesa, y él siempre encerrado allá.⁴³⁷

435 Guido ([1954] 2008): 113.

436 Denevi ([1955] 1993): 22.

437 Denevi ([1955] 1993): 73.

El tercer hecho que presenta un nuevo encierro de Camilo ocurre tras un conflicto sucedido en la habitación de Rosaura. La Sra. Milagros cuenta:

Encontramos a Rosaura, en su habitación, llorando a mares, abrazada a David Réguel, el cual (...) insultaba a Camilo (...) En vano les preguntamos qué pasaba (...) No pudimos sacarles una palabra. Camilo dio media vuelta, salió de la habitación y fue a encerrarse en su cuarto.⁴³⁸

Las dos referencias al encierro de Eufrosia y su aislamiento vienen de la mano, probablemente por su enojo al no ser incluida o considerada para que se le revelaran el secreto o contenido de las cartas para Camilo:

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.⁴³⁹

(...) un lunes, llegaron noticias de Rosaura. Quiero decir, llegó una nueva, y última, carta suya, la única que la señorita Eufrosia, encerrada en su habitación (seguía ofendida por lo visto), dejó que yo recibiese de manos del cartero.⁴⁴⁰

El último ejemplo de encierro es de la Sra. Milagros, se efectúa para ocultar la lectura de las cartas tomadas del cuarto de Camilo sin su consentimiento. Busca en el dormitorio el resguardo para que nadie descubriera y reprochara esa intromisión:

Un día, la señorita Eufrosia salió a cobrar su jubilación, y como la mucama andaba un poco remolona, decidí hacer yo misma la

438 Denevi ([1955] 1993): 95.

439 Denevi ([1955] 1993): 25.

440 Denevi ([1955] 1993): 72.

limpieza del cuarto de Camilo. En un cajón del ropero, bajo dos camisetas, los sobres rosas refulgian. Los tomé apresuradamente, llamé a mis hijas y las cuatro nos encerramos en mi dormitorio.⁴⁴¹

En particular, en estos relatos coincide que los objetos que provocaron los encierros son las cartas de Rosaura y las problemáticas y conflictos que éstas generaron en los diferentes habitantes de la pensión. Son las piezas los lugares elegidos para aislarse, y en el caso de Camilo o la Sra. Milagros para leerlas sin ser vistos. En todas las situaciones, los encierros son por voluntad propia.

Isidoro Vidal, en *Diario de la guerra del cerdo*, elige su cuarto como espacio para aislarse de forma voluntaria del resto del inquilinato. Le gustaba pasar tiempo allí, ya que le permitía ocultar su timidez. El narrador cuenta este encierro de la siguiente forma: "(...) desde el último lunes prácticamente no salía de la pieza (...) Confinado a su cuarto, y al contiguo de su hijo Isidorito, quedó por entonces desvinculado del mundo".⁴⁴²

El aislamiento podía ser casi completo, excepto porque carecía de baño, lo que lo obligaba a tener que dirigirse al fondo donde se exponía al resto de los inquilinos. Habitualmente desayunaba, comía las cosas que compraba en la panadería y tomaba mate y recibía a sus amigos en ese espacio. Le gustaba disfrutar de su aislamiento, para descansar, vicio que se le había hecho más frecuente con la vejez.

El aislamiento quizás es una de las imágenes que más se entrecruza con las otras imágenes que ya se fueron recorriendo. Esta imagen de separación del espacio permite pensar que una casa que se entiende como unidad puede estar condicionada por otras imágenes que se presentan en sus partes. Porque este aislamiento que se imagina en el dormitorio podría materializarse en otro espacio y eso por algún motivo no sucede.

441 Denevi ([1955] 1993): 26.

442 Bioy Casares ([1969] 2005): 7.

La locura

La locura y el dormitorio en *La casa* se representan en la figura de Paco, sobre el cual ya se han presentado diferentes imágenes de encierro que complementan estos imaginarios. Uno de los episodios que marca el estado de Paco se describe cuando ya a una edad avanzada, sin aparente motivo grita, hecho que se cuenta de la siguiente forma:

(...) sonó el largo grito ronco de Paco que llamaba a su madre (...) Francis salió de un salto a la galería. Clara lo había precedido. Enorme, oscilando como un palanquín, avanzaba hacia el dormitorio de Paco (...) Todo había sucedido tan pronto que se dijera que el grito del loco vibraba todavía dentro de mí. Descorrieron el cerrojo que cerraba la puerta exteriormente, irrumpieron en el cuarto del mayor.⁴⁴³

En Paco se valida la presencia de un imaginario que cruza la locura y el encierro desde sus diversas representaciones. Por ello, en varias escenas las imágenes aparecen concatenadas.

En *Sobre héroes y tumbas*, 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.⁴⁴⁴

443 Mujica Lainez ([1954] 2010): 55-56.

444 Sabato ([1961] 2013): 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.⁴⁴⁵

En la 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?⁴⁴⁶

En estas imágenes no sólo se introduce la problemática de la locura, sino que se comprende que el dormitorio se transforma en ese lugar que habilita a encerrar o aislar a aquellas personas que no se quiere ver o que no pueden adaptarse a las lógicas del resto de los habitantes. Quedan “aislados” de la casa, y sin la posibilidad de hacer daño a otros.

445 Sabato ([1961] 2013): 442.

446 Sabato ([1961] 2013): 95.

Los dormitorios y las representaciones del encierro

El encierro es el imaginario que con mayor fuerza se manifiesta en el dormitorio. Es mediante diferentes imágenes que se construye en los cuartos un sitio para aislarse ya no sólo del resto de la casa y sus habitantes, sino de todo el mundo que rodea sus vidas. En algunos casos se efectúa por deseo propio y en otras circunstancias son otros los que deciden poner llave y encerrar a alguien por motivos diversos.

Una de las paradojas del encierro en el dormitorio es que, aunque se piense como prohibición, en algunos casos esto se transforma en que los personajes tengan libertad para hacer otras cosas que les gustan. En otros términos, en algunos ejemplos los encierros se convierten en posibilidades, plantean aspectos positivos de aislarse. Hay una construcción cultural de que estar en soledad o tener ganas de distanciarse es algo negativo u antisocial. Esto se expresa mediante los sentimientos de algunos personajes o cuestionamientos de otros.

Por otro lado, hay otros encierros más complejos que refieren a emplear los cuartos para ocultar aquello que no se quiere reconocer o aceptar, como ser la locura de algún familiar. Se expone la dificultad para lidiar con las personas que viven en una realidad diferente y antes que aceptarlos, se usan los cuartos como espacios de aislamiento, como si esto fuera una opción más digna para vivir.

5.2.4 Imágenes de muerte

Al igual que se valida en varias novelas, las imágenes de la muerte no son exclusivas del dormitorio como sucede en *Personas en la sala*, pero sí se corrobora que es allí donde con mayor impronta se dan dentro de la casa. Se observa en esos instantes donde la protagonista se va a dormir o sueña que la muerte se le representa. Se desconocen con precisión las razones, pero desde el momento que mira a las mu- jeres de la casa de enfrente desea verlas muertas. Es así como narra:

CAPÍTULO 5: LOS IMAGINARIOS ALTERNATIVOS DEL DORMITORIO

Ya casi dormida seguí pensando que debían morir sin pasajero vestido celeste, sin guantes intactos ni horóscopos. Sobre todo, sin deudos. Que fuese yo la única persona capaz de ordenar el triple sepelio, abrir el cajón de la mesa y extraer, frente a la atónita criada, el sobre que contendría sus últimas voluntades. Yo era el deudo; yo recibiría el pésame con mi vestido negro.

Escena que luego continúa relatando de la siguiente forma:

Entonces me dormí, y así como las recogía casi siempre, tal cual las dejara a último momento cuando ya se cerraban los ojos, al despertar ya tarde, de repente recordé que habían muerto.⁴⁴⁷

En *La casa*, las imágenes de la muerte también están a lo largo de toda la historia. No sólo la casa habla de su propia muerte al estar siendo demolida, sino también de las muertes que pasaron por ella. La primera muerte, que la casa denomina su “pecado original”, refiere al asesinato de Tristán en el balcón de su dormitorio.

En la novela existe una problemática muy clara, que se valida en otras novelas, y que ronda la pregunta de qué sucede con los dormitorios a medida que mueren sus dueños. En el ejemplo se detecta que aunque se quieren conservar desde lo simbólico, los cuartos 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 estaba 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.⁴⁴⁸

447 Lange ([1950] 1966): 81.

448 Mujica Lainez ([1954] 2010): 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.⁴⁴⁹

En el caso de la muerte de Francis, primer nieto de Clara que habita el cuarto de su tío fallecido Tristán, se opta para su conservación directamente clausurarlo:

Pero Francis murió en 1921 (...) clausuraron su cuarto, dejándolo tal cual estaba, con las plumas en el tintero de oro, aislándolo de mí, como si, muerto su dueño, no tuviera razón de ser aquella extravagancia riesgosa, aquel excesivo buen gusto divorciado del gusto paterno, materno y ancestral, el cual imponía así su desquite, póstumo sobre el rebuscado intruso, y como si nadie pudiera habitar ya donde el pobre Francis había sufrido tanto calladamente, a causa de sus pesadillas.⁴⁵⁰

En el cerrado cuarto de Francis sólo se oía el tic tac del reloj inglés sobre la chimenea.⁴⁵¹

Vinculada a la muerte aparece la imagen del ahogo del dormitorio por el exceso de objetos que Clara incorpora, como consecuencia de la manera que asimila la muerte de su hijo:

(...) el caudal de ese dormitorio extravagante se quintuplicó, se sextuplicó, incorporando diariamente alguna diosa de cuarzo, algún arma de impresionante empuñadura, alguna silla de laca o de bambú, hasta que fue casi imposible moverse (...) Y después fue peor, porque Clara, al engordar y presidir el laberinto desde el diván

449 Mujica Lainez ([1954] 2010): 175.

450 Mujica Lainez ([1954] 2010): 123.

451 Mujica Lainez ([1954] 2010): 51.

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 (...) de un sinfín de imágenes católicas, tallas, figuritas de yeso, estampas.⁴⁵²

Estas imágenes vuelven a plantear la compleja relación entre el dormitorio y su habitante. La depresión que sufre Clara a raíz de las distintas pérdidas de seres queridos tiene impacto en su cuarto desde la dimensión física hasta la forma de habitarlo.

En *La casa del ángel* los imaginarios de la muerte figuran en toda la novela. Estos aparecen en los pensamientos de Ana, en su visión del duelo, en las dudas que le genera y hasta en el miedo e incertidumbre sobre su propia muerte. Tras un episodio en que el coche en que iba Ana atropella a un transeúnte, y su hermana Isabel dice: “—Casi lo matamos—”, Ana reflexiona sobre la fragilidad de la vida y de cómo nunca “me había detenido a pensar que yo también podía morir como ellos [pájaros, hormigas, moscas]”. Luego de esta escena escribe en su diario “Ahora sé que puedo morir (...) Lo único que me importa de la muerte es la soledad. Mi peor castigo sería que me condenaran a pasar toda la eternidad sin ningún rostro”.⁴⁵³ Aunque no está mencionado, se puede comprender que este momento sucede en el cuarto, ya que es el espacio que ella elige para escribir en su diario.

La muerte de manera más metafórica aparece vinculada con el encierro en el cuarto. Ana dice: “dormía tranquila; pensaba que Celina velaba mi sueño. Esa noche de noviembre desperté sobresaltada; creí ahogarme en ese cuarto cerrado”.⁴⁵⁴ En otra circunstancia, Ana también relata “me acosté en la cama, debajo del mosquitero color marfil. No podía respirar, me ahogaba, la cama y el cuarto giraban vertiginosamente”.⁴⁵⁵

452 Mujica Lainez ([1954] 2010): 39.

453 Guido ([1954] 2008): 27.

454 Guido ([1954] 2008): 108.

455 Guido ([1954] 2008): 115.

En la historia de *Rosaura a las diez*, la muerte es mencionada por varios personajes y para diferentes dormitorios, único espacio de la vivienda donde estas imágenes son mencionadas. Para dar cuenta de la diversidad de imágenes, se recuperan cuatro escenas.

La Sra. Milagros cuenta uno de los tantos actos que sucedieron a la llegada de una de las cartas de Rosaura y cómo era el comportamiento de toda la pensión y en particular de Camilo. Tras dejar una carta en el dormitorio y esperar algún tipo de reacción de Camilo, narra cómo él abandona el comedor sin intercambiar miradas con nadie "(...) lo vi dirigirse a su pieza como una madre ve al hijo ir a la guerra o a la pared donde van a fusilarlo".⁴⁵⁶ Luego, reconociendo que Camilo seguía encerrado en su cuarto, y por el temor de que algo le haya pasado, decide ir a buscarlo, circunstancia que relata así:

No me respondió. El corazón me dio un vuelco. ¡Dios mío! ¿Habría hecho alguna locura aquel pobre hombrecito? ¿Lo encontraríamos colgado de una viga del techo, o tendido en el suelo con el vientre abierto de un navajazo? Abrí la puerta temblando. Felizmente estaba vivo, y se paseaba a grandes pasos por la habitación.⁴⁵⁷

La Sra. Milagros al comparar el sueño de la siesta con el nocturno considera a este último como morir, imagen que nos traslada a su dormitorio. Ella describe el día que encuentran a Rosaura llorando en su cuarto:

Todos dormíamos la siesta. Usted sabe lo que es el sueño de la siesta. Es un sueño distinto del de la noche. El dormir de la noche es como morirse (...) la siesta es diferente. Uno duerme, pero sabe que duerme, que vive, que pasa el tiempo. Hasta sabe que se va a despertar. Yo dormía ese sueño liviano, cuando me pareció oír voces, gritos, llantos, una discusión a todo vapor (...) me levanté y salí afuera. Los gritos venían de unos de los cuartos del frente.⁴⁵⁸

456 Denevi ([1955] 1993): 73.

457 Denevi ([1955] 1993): 73.

458 Denevi ([1955] 1993): 95.

Esta imagen de la muerte en la cama y los sueños se reitera ya no metafóricamente con la mismísima muerte de Rosaura. Ella es encontrada muerta en la habitación del hotel donde pasa su noche de boda con Camilo. Camilo en su interrogatorio le explica a la policía que para él todo era un sueño, sueño al cual llamó Rosaura. Le explica cómo la inventó en su imaginación a partir de algunas ideas que tomó de la realidad y cómo de tanto soñar todo se hizo más confuso. Para el final de su relato alega ya haber despertado. Ante dicha defensa, el policía le interpone la muerte de Rosaura, “—Sí, pero cuando yo despierto, no aparece al mismo tiempo un cadáver en mi cama”.⁴⁵⁹ A lo que Camilo responde: “—¿Y eso es lo que me compromete? El cadáver en mi cama. ¿Y por qué me compromete? ¿Qué culpa tengo yo de que haya aparecido el cadáver? Cuando desperté el cadáver ya estaba allí”.⁴⁶⁰

La última imagen de la muerte en el dormitorio es introducida por Camilo al pensar en el cuarto de su padre luego de su muerte. Aquí se reitera la problemática de qué sucede con los dormitorios tras la muerte de su habitante, qué pasa con los recuerdos o qué sucede cuando se vuelve a ingresar. En este sentido, Camilo al explicar los sucesos tras la muerte de su padre le cuenta a la policía sobre sus sueños y deseos reprimidos:

(...) dicen que los sueños expresan nuestros deseos reprimidos, por ejemplo, cuando falleció mi padre (...) Yo de luto riguroso, recorría las habitaciones de mi casa. Al llegar al dormitorio que había sido suyo, lo veía a él, a él, allí vivo, de pie a él, que me miraba, que se acercaba, que me interrogaba por la causa de mi luto.⁴⁶¹

No lo asustó ver su aparición o pensar que estaba vivo o que su muerte había sido un sueño sino “tener que confesarle que lo había creído

459 Denevi ([1955] 1993): 148.

460 Denevi ([1955] 1993): 149.

461 Denevi ([1955] 1993): 152.

muerto". Frente a su actitud, en el mismo sueño, su padre interpretaba "(...) Soñaste que yo me moría, te has vestido de luto y has clausurado mi cuarto".⁴⁶² El cierre del dormitorio luego de la muerte de su habitante es la misma imagen que se observó en la novela *La casa*. Esto construye un vínculo estrecho entre el habitante y su dormitorio que perdura a pesar de la muerte. Podría leerse como símbolo de conservación de los recuerdos, temor a asumir la muerte o simplemente como mecanismo de congelar el tiempo y dejar una foto de aquel lugar que el ser querido caracterizó y habitó.

En *Ceremonia secreta*, la muerte aparece muy tempranamente y es una problemática que se mantiene en toda la novela. Cabe mencionar las primeras escenas en el cementerio, la muerte de la madre de Cecilia y las constantes alusiones al tema en distintas circunstancias. En cuanto a la casa de Suipacha en general, se puede leer la escena del velatorio que se describe así:

Los empleados de la funeraria prepararon la capilla ardiente en uno de los aposentos de la planta baja, colocaron a Cecilia en un ataúd negro, al niño en una cajita blanca, ubicaron cerca de la puerta de calle una urna de caoba, y huyeron de aquella tétrica mansión donde no se veía a nadie, salvo los dos muertos y una mujer que no lloraba.⁴⁶³

La muerte en el dormitorio se observa claramente con la agonía final de Cecilia. Ella en ese ámbito mantiene su última conversación con Leonides, a quien le narra su historia tras poder ubicarse en tiempo y espacio. Aunque no se dan descripciones espaciales, se reconoce la cama como elemento clave. De ese momento se relata muy crudamente:

Miró el rostro de Cecilia, caído sobre la almohada. Lo miraba con una especie de voracidad. Quería empaparse de ese rostro.

462 Denevi ([1955] 1993): 153.

463 Denevi ([1960] 2015): 77.

Dibujárselo en el alma como un tatuaje en la piel. Ese rostro a cada minuto se volvía más bello. La muerte, despojándolo de su fatiga, gradualmente lo reavivaba.⁴⁶⁴

Es tal la relevancia que ocupa simbólicamente el dormitorio para Leonides, que tras los hechos de la muerte de Cecilia, el velatorio y asesinato de Belinda, decide volver allí para dar cierre a su rol en la ceremonia:

En el dormitorio de Guirnalda Santos depositó el estilete sobre la repisa de los libros, se quitó la ropa manchada de sangre, se puso su vestido negro, su tapado negro, el litúrgico sombrero (...) se colgó la cartera (...), descendió a la planta baja, y sin apagar ninguna luz, sin cerrar ninguna puerta, salió a la calle y se alejó.⁴⁶⁵

En *Sobre héroes y tumbas*, la muerte en el dormitorio se manifiesta en varios momentos y para diferentes personajes. Se relata la muerte del padre en el dormitorio de la infancia, el suicidio, el temor a lo desconocido, así como a morir. En varios ejemplos, cuando se habla de la muerte se vincula también al 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.⁴⁶⁶

464 Denevi ([1960] 2015): 76.

465 Denevi ([1960] 2015): 78.

466 Sabato ([1961] 2013): 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 mi madre muriese. (...) En la misma cama donde duermo yo ahora.⁴⁶⁷

En otro momento, en ese mismo cuarto Alejandra desea la muerte de su tía:

Esa misma noche me arrodillé delante de mi cama y pedí a Dios que hiciera morir a mi tía Teresa. Lo pedí con una unción feroz y lo repetí durante varios meses, cada noche, al acostarme y también en mis largas horas de oración en la capilla.⁴⁶⁸

También desde el mismo cuarto pero en otro momento 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 1932.⁴⁶⁹

En el relato de Fernando, en *Informe sobre ciegos*, él 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

467 Sabato ([1961] 2013): 50.

468 Sabato ([1961] 2013): 61.

469 Sabato ([1961] 2013): 46.

benévolo al lado del castigo impuesto a aquellos dos infelices. ¿Morirse de hambre en la oscuridad? ¡Vamos! Casi me reí de mi esperanza.⁴⁷⁰

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.⁴⁷¹

Pero ¿y si la idea de la secta era la de enterrarme vivo en aquella pieza encerrada?⁴⁷²

En el dormitorio de Pablo, en *El Incendio y las vísperas*, aparece de manera metafórica la muerte:

Pablo entra a su cuarto y se tira en todo su largo sobre la cama (...) Enciende el velador y el cuarto se ilumina (...) Los objetos se deforman se agrandan; (...) agrandan su armario y lo reflejan en espejo de la cómoda como un fantasma. Él está allá, tirado bajo un techo de una casa de Adrogué (...) Cambia la posición boca abajo (...) recorre con la mirada los libros de su biblioteca. Los mira, como quien se ordena mirar un cadáver querido.⁴⁷³

En *Diario de la guerra del cerdo*, uno de los puntos centrales es la muerte. Esta se identifica a lo largo de todo el relato en varios espacios, en las casas, los dormitorios y en las calles donde se cometen la mayoría de los asesinatos en nombre de la guerra iniciada por los jóvenes contra los viejos. En el caso de la pieza, la primera imagen de la muerte refiere al asesinato del diariero en plena calle, escena que Isidoro recuerda desde su cama:

Revolviéndose en el colchón, recordó nuevamente el crimen que había presenciado y quizá para sobreponerse al desagrado que

470 Sabato ([1961] 2013): 356.

471 Sabato ([1961] 2013): 444.

472 Sabato ([1961] 2013): 350.

473 Guido ([1964] 1998): 50-51.

le infundía el cadáver que primero había visto y ahora imaginaba, se preguntó si el muerto realmente sería el diariero.⁴⁷⁴

Es en ese contexto que la muerte se muestra desde el recuerdo, Isidoro reconoce haber “llegado a un momento de la vida en que el cansancio no sirve para dormir y el sueño no sirve para descansar”.⁴⁷⁵ También en ese cuarto, Isidoro en su mecedora cerraba los ojos y recordaba su infancia, “estar en su casa de la calle Paraguay y de que sus padres durmieran en el cuarto de al lado”.⁴⁷⁶ Con este sueño entendía por qué:

(...) si uno vive bastante, los hechos de su vida, como los de un sueño, se vuelven incomunicables porque a nadie le interesan. Las mismas personas, después de muertas, pasan a ser personajes de sueño para quien las sobrevive.⁴⁷⁷

Las imágenes de la muerte se narran en el marco de dos casas específicas, la del tapicero Huberman y la de Néstor, amigo de Isidoro. Ambas casas se transforman transitoriamente en el lugar de velatorio de sus dueños. De la primera no se puede dar cuenta de los espacios por el relato de los hechos. Mientras que sobre el velatorio de Néstor y la casa, sí se puede comprender que el área de la sala y el comedor se convierten en los espacios donde los amigos, familiares y conocidos sociabilizan mientras que el féretro se ubica en la pieza del difunto. Esta ceremonia continúa luego con su entierro en el Cementerio de Chacarita. Resulta interesante leer el pensamiento de Isidoro en el ingreso al cuarto para despedir a su amigo, ya que da cuenta no sólo de las imágenes de la muerte en ese sitio, sino también de la impronta del dormitorio como espacio privado:

474 Bioy Casares ([1969] 2005): 17.

475 Bioy Casares ([1969] 2005): 17.

476 Bioy Casares ([1969] 2005): 85.

477 Bioy Casares ([1969] 2005): 86.

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.⁴⁷⁸

Los dormitorios y las representaciones de la muerte

En todas las novelas la muerte está presente, y en algunas de forma más concreta que en otras. En el caso de los dormitorios, las diferentes imágenes se dan en relación o como consecuencia de un asesinato, muerte natural o para despedir a un muerto. Otra dimensión que toma relevancia es la de la imaginación y los sueños donde se valida que muchos personajes encuentran en la soledad de sus cuartos el espacio donde las imágenes de la muerte están con mayor intensidad, ya sea como deseo o como temor. Estas imágenes de muerte no se dan en ningún otro ambiente de la casa, más allá de las diferencias entre relatos y las casas que estos imaginan.

Otras imágenes que cobran protagonismo son las que se generan en los cuartos de aquellos que han muerto, estas reconfiguran los espacios de sus dormitorios. No puede negarse que la muerte tiñe todas las representaciones del cuarto de negro, arroja una sombra que oscurece cualquier otra imagen de luminosidad que allí pudiera suceder. Parece ser una constante en los relatos la intención de abordar el temor a la muerte propia o de un ser querido. Y esto enriquece esta investigación puesto que todas esas imágenes cuando representan lo hacen en los dormitorios. La muerte no es algo que conversan abiertamente los personajes, pasa a convertirse en esos grandes secretos o problemas que ellos deben afrontar en su soledad o intimidad.

478 Bioy Casares ([1969] 2005): 94.

Por otro lado, también se valida que la muerte al aparecer en el dormitorio elige como símbolo más fuerte la cama. Como si ésta en cierta medida reflejará una instancia previa al descanso eterno. Son varias las escenas que al describir asesinatos o muertes ubican al personaje recostado en la cama.

5.2.5 Otras imágenes

El paraíso

Las imágenes del paraíso son empleadas en varias escenas en el dormitorio de *Ceremonia secreta*. Tras recostarse en la cama, cerrar los ojos y tener lágrimas de felicidad, se describen los sentimientos de Leonides “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”.⁴⁷⁹ Aunque pensó en irse, no lo materializó, “durante dos días nadie vino a expulsarla del paraíso”. Leonides tenía el temor de que en algún momento Cecilia cayera en la cuenta de la realidad. Por ello, “Leonides tenía el ojo atento. Por las dudas, trataba con extrema cortesía a la guardiana del paraíso”.⁴⁸⁰ Ese paraíso era la vida en ese dormitorio, dormir en esa cama y disfrutar también allí de los manjares que le cocinaba Cecilia.

El refugio

Leonides temía por su destino, por esto “no volvió a abandonar el dormitorio. Era su propiedad, su fortaleza y su refugio”. No le importaba qué sucedía en el resto de la casa “No abandonaba, casi el lecho, sino

479 Denevi ([1960] 2015): 26.

480 Denevi ([1960] 2015): 29.

para reemplazarlo por la bañera”.⁴⁸¹ La cama también se convierte en imagen de protección, al referir a Leonides se describe:

Pasó delante de Cecilia, se refugió nuevamente en su capullo, se sintió avergonzada y locamente feliz. Le pareció haber sorteado un grave peligro. Cerró los ojos. Estiro los brazos. Bajo las sábanas, sus dedos tropearon con los dos sobres dirigidos a Cecilia.⁴⁸²

En *Diario de la guerra del cerdo*, la primera escena de la novela nos ubica en la pieza de Isidoro, con una imagen no sólo de aislamiento sino de refugio. El narrador cuenta: “(...) desde el último lunes prácticamente no salía de la pieza y no se dejaba ver (...) de vez en cuando lo sorprendían fuera de su refugio”.⁴⁸³ Esta imagen es acompañada con la de la protección y seguridad que el habitante puede encontrar en su cuarto, “Ya cerrada su puerta, se encontraba a salvo”.⁴⁸⁴ En otro episodio, en el que se le aconseja a Isidoro pagar el alquiler, se emplea una imagen de la casa en la misma línea: “el techo que lo cobija”.⁴⁸⁵

Las tinieblas

La imagen de las tinieblas no es muy recurrente, pero en los casos en que se describe lo hace en el ámbito del dormitorio. Es por esa penumbra y oscuridad que ofrece el dormitorio o por los sueños que allí se producen que se propicia pensar en esta imagen. En el caso de *Sobre héroes y tumbas*, es Martín quien en un sueño, tras recordar los hechos del mirador, vuelve a imaginar a Alejandra:

481 Denevi ([1960] 2015): 29.

482 Denevi ([1960] 2015): 43.

483 Bioy Casares ([1969] 2005): 7.

484 Bioy Casares ([1969] 2005): 24.

485 Bioy Casares ([1969] 2005): 33.

(...) Martín no podía dormirse. Volvía a ver a Alejandra como la primera vez en el parque, acercándose a él; luego, caóticamente, se le presentaban en la memoria momentos tiernos o terribles; y luego, una vez más, volvía a verla caminando hacia él en aquel primer encuentro, inédita y fabulosa (...) El cielo, aquel cielo del sueño, ahora parecía iluminado con el resplandor sangriento de un incendio. Y entonces vio a Alejandra que avanzaba hacia él en las tinieblas enrojecidas, con la cara desencajada y los brazos tendidos hacia delante, moviendo sus labios como si angustiada y mudamente repitiera aquel llamado. ¡Alejandra!, gritó Martín, despertándose. Al encender la luz, temblando, se encontró solo en su pieza.⁴⁸⁶

En *Diario de la guerra del cerdo*, se recurre a la metáfora de las tinieblas como imagen en los cuartos en dos partes muy diferentes de la novela. La primera vez se menciona en una escena en la que Isidoro tras soñar con el dormitorio de sus padres muertos (imagen ya presentada anteriormente) y confundir realidad y sueño, es despertado repentinamente por los golpes en la puerta. Así se describe: “En realidad debió estar soñando, porque se sobresaltó cuando golpearon a la puerta. El cuarto se hallaba en tinieblas”⁴⁸⁷

La segunda mención se efectúa en el reingreso de Isidoro a su cuarto luego de haberse escondido en el altillo con otros “viejos” para evitar ser visto por los jóvenes. La descripción también visibiliza los cambios que el personaje siente desde que se desató la guerra, y con su planificada mudanza a la casa de Guatemala con Nélide:

Encontró su cuarto sumido en una tiniebla fría y de nuevo tuvo la visión, demasiado frecuente en la última semana, de la quietud de las cosas. Con abatimiento se preguntó si no ocultaría eso un mal signo. Miraba aquellos objetos, dispuestos para él, como si regresara de un largo viaje y estuviera afuera, separado por un vidrio.⁴⁸⁸

486 Sabato ([1961] 2013): 401.

487 Bioy Casares ([1969] 2005): 86.

488 Bioy Casares ([1969] 2005): 115.

5.3 Los dormitorios y un universo alternativo de imágenes

Al efectuar una mirada panorámica sobre las diferentes imágenes que ofrecen los dormitorios de las novelas, se detectan ciertas cuestiones que vale la pena resaltar. La primera es que se reconoce que este ambiente ocupa un lugar importante dentro del habitar de la casa y un lugar todavía más significativo para quien lo habita. En los casos expuestos, se valida que el dormitorio no es un espacio más. Para algunos personajes su vida transcurre casi exclusivamente en este sitio. Más particularmente en algunos dormitorios se puede leer que todo lo que posee el personaje está allí, todo su universo se visibiliza mediante este espacio. No sucede esto únicamente en los cuartos de pensiones, sino también en otros cuartos de casas unifamiliares. Lo que hace pensar que a veces el cuarto no es una parte, sino una casa en sí, cuestión que ya hemos trabajado desde Bachelard que entiende que todo espacio habitado lleva implícita la idea de casa.

De las imágenes presentadas aisladamente –para entender los contextos y universos a los que refería– se puede observar que casi todas pueden vincularse, unas imágenes se complementan o confrontan con otras. Parece que los personajes pueden gozar de su aislamiento, construir un lugar que les pertenezca, pero ese mismo espacio puede convertirse en su peor encierro. Las metáforas de la cárcel y la prisión resultan claras en ese sentido. En esta dimensión, se muestran las dos caras del dormitorio, imaginado como un refugio pero a la vez como una celda, o el lugar de la libertad pero a la vez del secreto. Esta es la riqueza que nos ofrecen las imágenes y este espacio específico. De estos casos estudiados no se han encontrado imágenes similares para otras habitaciones de la casa.

En cuanto a la intimidad, es quizás la imagen que con mayor frecuencia se piensa el dormitorio, pero en los casos de estos relatos se vislumbra que hay otras imágenes también muy recurrentes. La muerte es quizás la imagen que muestra más facetas desde la misma problemática estructural; en todos los relatos sin importar la temática, la muerte está presente en la casa y en el dormitorio de manera más expresa. En el eje

5.3 LOS DORMITORIOS Y UN UNIVERSO ALTERNATIVO DE IMÁGENES

del encierro, se puede ver que a él se puede llegar desde imágenes más dispersas, ya que incorpora otros problemas que cruzan al habitante. A modo de cierre parcial, ya que algunas de estas cuestiones serán retomadas en las conclusiones finales, es posible afirmar que, sin importar a qué imagen hagamos referencia, siempre el denominador común es el habitante en relación con el espacio. Hay una manera de narrar los dormitorios que no puede abstraerse de su habitante.

CONCLUSIONES

DORMITORIOS E IMAGINARIOS, ENTRE LO INSTITUIDO Y LO ALTERNATIVO

Son diversas las conclusiones a las que podemos arribar tras el recorrido efectuado. Como primer paso, si se revisa la hipótesis formulada inicialmente, se puede dar cuenta de las siguientes validaciones. El análisis presentado permite comprender la distancia entre los imaginarios “instituidos” y los “alternativos”, a pesar de que tanto en arquitectura como en literatura se estaba hablando del habitar en el mismo espacio bajo la palabra “dormitorio” o sus sinónimos, las imágenes eran muy diferentes. Se entiende que para que este cruce tenga coherencia debe, como base, considerarse el lenguaje y las diferencias conceptuales entre “lo real” y “lo imaginado”.

Sería un error afirmar directamente que todas las imágenes que nos ofreció la literatura del período en estudio estaban ausentes en la arquitectura, puesto que sería una literalidad que conduciría a mezclar la ficción con la realidad o dos imaginarios con constelaciones simbólicas diferentes. Esto no va en detrimento de entender que la arquitectura habló muy poco sobre sus dormitorios, en el transcurso de veinte años mostró unas pocas fotos mudas y algunas descripciones formales. Quizás la mayor diferencia radica en que la arquitectura donde predominaban las imágenes –fotografías y planos– desconoció la posibilidad de generación de otras imágenes de aquel que lee un espacio. El dormitorio estaba presente en la “realidad” construida, en los dibujos de los proyectos que mostraban las revistas, pero carecía de discursos escritos que pudieran aportar a reconstruir sus imágenes y su significación. Se detectó que en las escasas descripciones donde se lo mencionaba, era desde una mirada funcional o como una habitación más de la casa. Lamentablemente, no se han podido encontrar

CONCLUSIONES

evidencias escritas que den cuenta del motivo de la ausencia del dormitorio, pero sí es posible inferir al recorrer los textos que la arquitectura como campo ha optado por recortar ciertos temas y problemas. En este sentido, se observa que la sexualidad, la intimidad y la muerte son temáticas que sólo en los últimos años han sido revisadas por unos pocos arquitectos. Estas serían las temáticas que con mayor relevancia deberían ser consideradas en el abordaje del dormitorio. Aún en los trabajos sobre el habitar y la casa más actuales, son problemáticas que todavía no están “instituidas”.

De los objetos del dormitorio, se puede leer tanto en la literatura como en la arquitectura que la cama es el eje del espacio. En las fotografías de la época se la observa como foco y siempre de forma austera. Son pocos los objetos que la rodean y de los que aparecen ninguno hace alusión a las personas. En las novelas, las camas son espacios todavía más complejos, ya que en ellas se presentan acciones, conflictos, etc. Es como que el imaginario representado en la arquitectura es más “estático”, no demuestra el tiempo sino que retrata un instante, mientras que la literatura presenta un dormitorio más “activo”. En este sentido, tampoco se detectó en las publicaciones de la época que se haya hablado de alguna transformación de la casa y sus partes. A pesar de que desde hoy sí se podría hacer una lectura al respecto. Se vio más reconocimiento en los cambios en cuanto a la “tecnología” y el “confort” que sobre las configuraciones de la casa. Se reconoce así que el “imaginario instituido” del dormitorio en el período se mantuvo constante sin alteraciones ni diferencias entre los proyectos ni entre los autores. Quizás para los arquitectos no era necesario decir nada más al respecto porque así estaba claro y era suficiente. En ningún caso se cuestionaba su función, ni su forma, porque era lo lógico que si se escribía dormitorio en un plano o se veía una foto todos entendían a qué se hacía referencia, como si todos los dormitorios fueran habitados de la misma forma.

A lo largo del trabajo, se hizo especial hincapié en el lenguaje, por eso se acepta que dar una única definición al término dormitorio resultaría siempre incompleta. Porque lejos de entender lo vago de de-

cir que es el “lugar para dormir”, no existiría explicación que pudiera abarcar todas las cosas que en éste pueden suceder ni todas las que puede significar y simbolizar. Y más aún, si llegáramos a construir una, esta sólo referenciaría a “un dormitorio” y no a todos esos miles de dormitorios que se imaginan en la ficción o que construyen los arquitectos. Esta paradoja entre lo universal y lo individual ha implicado que las historias de los dormitorios se conviertan en recorridos por dormitorios categorizados y reconocibles, o que pocos hayan llegado a construir alguna imagen más clara sobre lo qué es el dormitorio. Esta polisemia que nos ofrece la palabra “dormitorio” y todas sus posibles “imágenes” dan cuenta de la oportunidad que existe para seguir profundizando sobre éste y todas las otras partes olvidadas de la casa.

El análisis de las novelas ha mostrado cómo éstas han sido capaces de crear dormitorios donde las imágenes que se narran son múltiples, y sirven entre otras funciones para que el lector pueda desde la imaginación acercarse a las problemáticas que cruzan a sus habitantes. En casi todas las imágenes se detectó una cierta oscuridad que tiñó el ambiente y los problemas que allí se narraban. Hay una constante en todos los relatos, donde escasean imágenes de alegría en los espacios íntimos, hay un predominio en el dormitorio del conflicto o de los pesares que atormentan la conciencia de quienes los habitaban. Cuando se inició la investigación, se asumía que la literatura ofrecía un universo disperso, pero en el estudio del dormitorio y sus sinónimos, se observó que las novelas tienen imaginarios en común, posibles de ser vinculados bajo ciertas imágenes, como se demostró anteriormente. Revisarlas permite también reflexionar sobre la riqueza de entender que los “imaginarios alternativos” son fuentes para entender el espacio, pero no como “reflejo” de la realidad, sino como bien expresaba Bajtín, que el mundo creador y las obras que este produce están en constante interacción, son dos mundos que se nutren mutuamente.

Otro aspecto que las novelas evidencian es el rol del habitante en el dormitorio. Estos espacios son siempre introducidos por quien los habita, las imágenes de uno se construyen a partir del otro, no hay dormitorio que no sea presentado en vínculo con las características de

CONCLUSIONES

su personaje. En esta dimensión, la arquitectura parece haber estado en la disyuntiva de cuál es el papel de quien habita el espacio. En las memorias de los proyectos de la época, son muy pocas las menciones de quiénes van a habitar el espacio, y hasta en algunos casos se habla de su importancia, pero finalmente se menosprecia el posible aporte del habitante. Se presumía que quizás dar protagonismo al cliente sería perder autoridad. En los discursos esto se traduce en reducir significativamente la individualidad de las personas; al hablar de cliente, usuario, hombre, mujer o familia, las particularidades se diluyen, el foco se ubica en el “objeto” y no en el “sujeto”.

También en vínculo con estas temáticas, en los discursos se observa muy poca importancia a los aspectos no tangibles en torno de los habitantes, como si introducir cuestiones más en línea con los sentimientos iría en contra de la arquitectura como disciplina. Se comprende la dificultad de poder llegar desde la arquitectura a entender al habitante como lo hacía la literatura, pero quizás recortar en cuestiones funcionales y estéticas sea demasiado reducido frente al abanico de posibles problemáticas que en el momento afrontaba la sociedad. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el dormitorio “instituido” en los libros y revistas de la época no tuvo identidad por sí solo. Estuvo condicionado a ser una parte más de la casa en la que se encontraba. La casa como unidad estaba presente en los discursos, esta acaparaba toda la atención, era a la que aludían las imágenes y las metáforas. Si se retoma la noción de “objeto”, antes mencionada, se podría pensar que este aplica a la casa o a cualquier obra de arquitectura, pero que se carecía de imagen para sus partes. Este ejemplo es claro para demostrar cómo lo instituido se traduce en que otras “cosas” resulten inconmensurables. En otras palabras, si la casa podía ser entendida como el objeto arquitectónico y pensamos esto como “imagen”, qué serían sus partes en estos términos. En los discursos no hemos podido identificar imágenes “específicas” del dormitorio, ya que las encontradas serían aplicables para cualquier otra parte de la casa. Esta problemática que se detecta para el período no dista de lo que actualmente se puede observar en textos de la disciplina donde sigue predominando la imagen

de casa como totalidad, el arquitecto, el cliente y el hombre como las figuras predominantes en el discurso.

Volviendo a las novelas, los dormitorios imaginados abren una puerta para “mirar” el espacio con otros ojos. Poder quitarnos por un momento nuestro enfoque disciplinar permite crear nuevas imágenes y repensar así las relaciones entre “la cosa” y “la imagen”. El trabajar en el período 1950-1970 fue clave porque posibilitó, por un lado, tener una distancia crítica suficiente, y por otro, encontrar en ambos campos un momento donde la casa y el dormitorio están pero de maneras muy distintas. No sólo por su confrontación entre realidad e irrealidad, sino a pesar de ésta, puesto que no se puede negar lo propuesto por Bachelard que cuando se lee un cuarto se suspende la lectura y se empieza a pensar en aquellos cuartos en los que se ha vivido, también podría suceder esto cuando leemos o recorremos un cuarto desde la disciplina. Esta problemática que obviamente es más visible desde lo “imaginario”, no deja de ser factible en la “realidad”.

Ahora bien, si nos situamos en el campo de la literatura de la época, se detecta que aunque las novelas mostraban esta riqueza en cuanto a lo espacial, esto no resultaba relevante para la crítica. Los debates de esa disciplina estaban en otras cuestiones, la lucha por su control se batía en las revistas, en la institucionalización de ciertas lógicas por sobre otras. El rol social de la literatura y el compromiso del escritor eran los temas que se resaltaban por sobre otros. Esto demuestra que tampoco dentro de ese campo las lecturas abarcaban todas las problemáticas. Es en este cruce de campos donde se piensa que está nuestro aporte. Porque sólo en aquellos autores que se han dedicado a hacer biografías más extensas, en años posteriores, se ha detectado más análisis sobre los relatos que sobre los autores y donde hay algunas menciones a lo espacial. El rol del escritor y su realidad fue un condicionante para las revisiones de la época. En éstas, la idea de lo “imaginario” no pudo despegarse de la “realidad” que la producía. No es menor que para poder explicar esto se tuvo que recurrir a la filosofía y tomar de ella algunas de sus explicaciones sobre estas diferencias.

CONCLUSIONES

En esta instancia de conclusiones, sí volvemos sobre la propuesta de dejar de abordar la literatura como un reflejo, y ahondar en su riqueza desde lo imaginario. Consideramos que su recorrido ha sido factible y fructífero, puesto que se han recuperado diversas imágenes que seguramente aquellos que lean este trabajo no hayan pensado, leído o revisado habitualmente en libros de arquitectura. En este mismo sentido, vale aclarar que estas son las imágenes que desde estos recortes fueron consideradas con mayor pertinencia y aporte, pero de cada lectura de los dormitorios de las novelas probablemente todavía existan otras imágenes para recuperar y revisar. Por otro lado, en la distinción entre realidad y ficción, podemos afirmar que su potencial no está en intentar explicar uno a partir del otro, sino en entender qué puede aportar uno al otro. En otras palabras, comprender en qué medida lo imaginario puede contribuir a pensar los espacios.

Finalmente, para seguir pensando el dormitorio, este es el espacio donde acontece la mayor parte de nuestras vidas, un lugar que nos identifica, donde estamos en la intimidad y la soledad, al cual cada uno le imprime su imagen. Esta distinción es la que lo hace único, y tan difícil de comprender y abordar. Pero al mismo tiempo es la que lo hace interesante para seguir explorándolo, porque si continuamos abriendo puertas existen otras imágenes que también nos hablan del dormitorio y que todavía no han sido revisadas desde la arquitectura, como las del cine, el teatro, otros géneros literarios o la pintura; otros “imaginarios alternativos” que permitirían repensar los espacios de la casa y sus habitantes.

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS

Marco conceptual

- AA. VV. ([1970] 1972). *Lo verosímil*. Colección Comunicaciones, 11. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Aristóteles ([334 a. C.] 2004). *La poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Auerbach, E. ([1942] 1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. ([1957] 2011). *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, M. M. ([1975] 1998). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- ----- ([1979] 1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. ([1968] 2004). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. ([1966] 2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, P. ([1966] 2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- Burgelin, O. ([1970] 1972). Intercambio y deflación en el sistema cultural. *Lo verosímil*. Colección Comunicaciones, 11, 145-166.
- Burke, P. ([2001] 2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Castoriadis, C. ([1975] 2010). *La institución imaginaria de la sociedad. Volumen 2: El imaginario social y la institución*. Buenos Aires: Tusquets.
- Debray, R. ([1992] 1994). Libro I. Génesis de las imágenes. En R. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (pp. 19-124). Barcelona: Páidos.
- Durand, G. ([1960] 1981). *Introducción a la arqueología general*. Madrid: Taurus.
- ----- ([1964] 2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eco, U. ([1972] 1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- ----- (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- ----- ([1990] 1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. ([1970] 1972). La escritura liberadora: lo verosímil en "Jerusalén Liberada del Tasso", *Lo verosímil*. Colección Comunicaciones, 11, 31-61.
- Lizcano Fernández, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS

- Lukács, G. ([1920] 2010). *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- ([1955] 1966). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Perec, G. ([1974] 2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Ricoeur, P. ([1975] 1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Sartre, J. P. ([1936] 2006). *La imaginación*. Barcelona: Edhasa.
- ([1940] 1982). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- ([1948] 1969). *Qué es la literatura*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Todorov, T. ([1970] 1972). Introducción, *Lo verosímil*. Comunicaciones, 11, 11-15.

Arquitectura

- AA. VV. (1984). *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- AA. VV. (2015). *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Diseño.
- AA. VV. (2017). *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires: Diseño.
- Aboy, R. (2008). Arquitecturas de la vida doméstica. Familia y vivienda en Buenos Aires, 1914-1960. *Anuario IEHS*, 23, 355-384.
- Álvarez Forn, H. (1962). Casa para el señor Holmeyer. *Nuestra Arquitectura*, 389, 36-37.
- Argan, G. C. ([1961] 1973). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ballent, A. y Liernur, J. F. (2014). *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bril, V. (2016). "Imaginarios alternativos del dormitorio en la novela "La Casa"". En *S/+ Configuraciones, acciones y relatos: XXX Jornadas de Investigación y XII Encuentro Regional*. (pp. 2912-2913). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones.
- (2017). Sobre héroes y tumbas. Imaginarios del dormitorio, el alma, el encierro y la muerte. En V. Bril y M. Sabugo (Eds.), *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires, Argentina: Diseño.
- (2017 a). "Imaginarios del Dormitorio. Espacio, objetos y metáforas". En *S/+ Desnaturalizar y reconstruir: XXXI Jornadas de Investigación y XIII Encuentro Regional*. (pp. 462-475). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones.
- (2018 a). "Espacio literario. Reflexiones desde la arquitectura". En *S/+ Campos: XXXII Jornadas de Investigación y XIV Encuentro Regional*. (pp. 952-965). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones.
- (2018 b). "Imaginarios del dormitorio en novelas argentinas período 1948-1971". En *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso" N.º 224*. Disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=10810>.

- ----- (2019). "Imágenes del dormitorio". En *SI+ Imágenes: Prácticas de investigación y cultura visual. XXXIII Jornadas de Investigación y XV Encuentro Regional* (pp. 1322-1340). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones. Disponible en <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/actas/article/view/1074/1516>
- ----- (2021). Imaginarios del dormitorio. La casa del ángel. En V. Bril y J. Zimmerman (Eds.), *Teoría fronteriza. Representaciones instituidas y alternativas del hábitat*. (pp. 155-175). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
- ----- (2022). Imaginarios instituidos de la vivienda y sus partes en revista PLOT. *SI+ Categorías: XXXVI Jornadas de Investigación y XVIII Encuentro Regional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones. (En prensa).
- Bril, V. y Sabugo, M. (Ed.) (2017). Introducción. En V. Bril y M. Sabugo M. (Eds.), *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires: Diseño.
- Bril, V., Soffredi, R., Vazquez, L. J., Zimmerman, J. (2022). Las personas, las partes, las necesidades y el confort. Categorías implícitas en los discursos sobre la vivienda en RNA 1929-1945. *SI+ Categorías: XXXVI Jornadas de Investigación y XVIII Encuentro Regional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones. (En prensa).
- Bril, V., Vazquez, L. J. y Soffredi, R. (2021). "Vivienda, casa, hogar y las partes. Estudio de los imaginarios disciplinarios en la revista Nuestra Arquitectura". En *SI+ Palabras clave: XXXV Jornadas de Investigación y XVII Encuentro Regional* (pp. 1562- 1580). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Secretaría de Investigaciones.
- Bril, V. y Zimmerman, J. (Ed.) (2021). *Teoría fronteriza: representaciones instituidas y alternativas del hábitat*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
- Caride Bartrons, H. (2017). *Lugares de mal vivir: Una historia cultural de los prostíbulos de Buenos Aires, 1875-1936*. Serie Tesis del IAA, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".
- Caveri, C. (1987). *Ficción y realismo mágico en nuestra arquitectura*. Buenos Aires: Editorial CP67.
- Choisy, A. ([1899] 1978). *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru.
- Cirvini, S. A. (2011). Las revistas técnicas y de arquitectura (1880-1945): Periodismo especializado y modernización en Argentina. *Argos* [online], Vol. 28, 54, 13-60. Disponible en: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372011000100002&lng=es&nrm=iso.
- Dal Castello, D. (2017). Dejar la casa: velorios en Buenos Aires. En *Ciudad Circular. Espacios y territorios de la muerte en Buenos Aires, 1868-1903*. (pp. 87-95). Serie Tesis del IAA, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS

- Firszt, N. D. (1960). Problemática del espacio arquitectónico. *Nuestra Arquitectura*, 366, 15-18.
- Foix, J. C y Pando, H. (Red.) (1953). Vivienda. *Canon*, 2, 26-40.
- Fuertes, P. y Monteys, J. ([2001] 2005). *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Editorial GG.
- Giedion, S. ([1941] 2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Grau, C. (1989). *Borges y la Arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Hylton Scott, W. (1953). En marcha. *Nuestra Arquitectura*, s/n, 290.
- Iglesia, R. E. J. (1963). ¿Arquitectura en sí misma? *Nuestra Arquitectura*, 407, 15-20.
- ----- (1964). Vida familiar y espacio interior. *Nuestra Arquitectura*, 415, 17-21.
- ----- (2007 a). Agonía en Villa Crespo. En R. E. J. Iglesias y M. Sabugo, *Buenos Aires: la ciudad y sus sitios*. (pp. 173-175). Buenos Aires: Nobuko.
- ----- (2007 b). Alfonsina y los arquitectos. En R. E. J. Iglesias y M. Sabugo, *Buenos Aires: la ciudad y sus sitios*. (pp. 177-179). Buenos Aires: Nobuko.
- ----- (2010). *Habitar. Diseñar*. Buenos Aires: Nobuko.
- ----- (2011). La vida doméstica y los objetos. En *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso" N.º 165*.
- Lesta, F. (1955). La integración de los valores espaciales en arquitectura. *Nuestra Arquitectura*, 317, 378-379.
- Liernur, F. (1999). Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno. En F. Devoto y M. Madero (Dirs.), *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.
- Moia, J. L. (1968). *Cómo se proyecta una vivienda*. Barcelona: Editorial GG (Versión digital).
- Montagna, F. N. (1950). *Canon*. *Canon*, 1, 17-18.
- Norberg-Schulz, C. ([1971] 1975). *Existencia, Espacio y Arquitectura. Nuevos caminos de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume.
- Pallasmaa, J. ([2005] 2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial GG.
- ----- ([2011] 2014). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editorial GG.
- ----- (2016). *Habitar*. Barcelona: Editorial GG.
- Palm, L. (1951). La arquitectura y las viviendas baratas. *Nuestra Arquitectura*, 263, 174-177.
- Pérgolis, J. C. (2005). *Ciudad express. Arquitectura, literatura, ciudad*. Buenos Aires: Nobuko.
- Ramos, J. (1998). La habitación popular urbana en Buenos Aires 1880-1945: una mirada tipológica. *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso" N.º 91*.
- Randle, G. (1964). Construcción y arquitectura. 4 Realidad (la casa habitación). *Nuestra Arquitectura*, 415, 18-19.
- Rybczynski, W. ([1986] 1991). *La casa. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- Sabugo, M. (2001). De “albergue” a “vivienda”: Voces de la casa para un diccionario del habitar. *Área*, 9.
- (2013). *Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Editorial Café de las Ciudades.
- (2015 a). Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre. *Anales del IAA*, 45, 29-38.
- (2015 b). Donde el barro se subleva: imaginarios ambientales en las letras del tango. En M. Sabugo (Dir.), *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. (pp. 107-142). Buenos Aires: Diseño.
- Sacriste, E. (1968). *Qué es la casa*. Colección Esquemas. Buenos Aires: Editorial Columna.
- Sánchez, M. I. (2004). Modelos e imaginarios del espacio doméstico en las revistas de arquitectura y de difusión masiva, en *El espacio doméstico en Buenos Aires: concepciones, modelos e imaginarios (1872-1935)*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1872>
- (2011). Modos de habitar y estilo de vida. El espacio doméstico en las revistas especializadas. *Anales del IAA*, 41(2), 189-202.
- Schávelzon, D. (2002). *Buenos Aires arqueología: la casa donde Ernesto Sabato ambientó “Sobre héroes y tumbas”*. Buenos Aires: Librerías Turísticas.
- S/D (1929). Una casa en Mar del Plata, por el Arquitecto Roberto Soto Acebal. *Nuestra Arquitectura*, 11, 6.
- S/D (1930 a). El alma del hogar. La chimenea. *Nuestra Arquitectura*, 11, 421-423.
- S/D (1930 b). Los dormitorios en el periodo de los croquis. *Nuestra Arquitectura*, 12, 443-447.
- S/D (1954). Decorando. *Nuestra Arquitectura*, 297, 113-115.
- S/D (1955 a). Proyectando para ancianos. *Nuestra Arquitectura*, 306, 1-13.
- S/D (1955 b). La casa y las labores domésticas (traducción artículo de R.I.B.A. *Journey* (1954, diciembre)). *Nuestra Arquitectura*, 311, 184-185.
- S/D (1961). Dormitorio para universitarias. *Nuestra Arquitectura*, 380, 30-31.
- Zevi, B. ([1948] 1953). *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

Literatura

- Abadie, N. D. (2015). *Voces y actores en la narrativa de Marco Denevi: un examen político a través de ficción de oralidad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Libro digital.
- Abós, Á. ([2000] 2011). *Al pie de la Letra*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ara, G. (1968). Florida y la vanguardia. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 40.
- Avellaneda, A. (1972). Novela e ideología en “Sobre héroes y tumbas” de Ernesto Sabato. *Nuevos Aires*, 7, 55-71.
- Bollero, R. A. (1968). Eduardo Mallea: las dos argentinas. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 54, 1276-1277.
- Carranza, J. M. (1972). La Crítica Social en las Fábulas de Marco Denevi. *Revista*

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS

Iberoamericana, Vol. XXXVIII, 80, 477-494.

- Ciria, A. (1962). Ernesto Sabato. Sobre héroes y tumbas. *El escarabajo de oro*, 13, 21-22.
- Cruz, J. (1984). Mallea en un triptico. *Sur*, 354, 3-20.
- Dámaso Martínez, C. (2014). *Una poética de la invención: La renovación del fantástico en Bioy Casares*. Córdoba: Eduvim.
- Dabini, A. (1968). Intelectualismo y existencialismo: Mallea. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 46.
- Dellepiane, Á. (1968). La Novela Argentina desde 1950 a 1965. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIV, 66, 237-282.
- de Navascués, J. (1997). Las miedosas memorias de Norah Lange. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, UCM, 26, fascículo II, 419-430.
- Domínguez, A. (2004). Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, 206, 225-235.
- Gregorich, L. (1968 a). Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 51.
- ----- (1968 b). La generación del 55: los narradores. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 53.
- Holzapfel, T. (1968). *Sobre héroes y tumbas*, novela del siglo. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXIV, 65, 117-121.
- J. G. (1955). Beatriz Guido: La Casa del Ángel, Buenos Aires, Emecé, 1954. *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, 10, 104-105.
- Lafreux, H. R. y Provenzano, S. (1968). Las revistas literarias. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 56.
- Ludmer, I. J. (1963). Notas. Ernesto Sabato y un testimonio del fracaso. *Boletín de literaturas hispánicas*. 5, 83-100. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, Universidad Nacional del Litoral.
- Lukács, G. ([1916] 2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- ----- ([1945] 1965). Ensayos sobre el realismo. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- ----- ([1955] 1966). *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mastronardi, C. (1968). El movimiento de "Martín Fierro". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 39.
- Minhondo, C. (2014). Los objetos en la narrativa de Manuel Mujica Láinez: anacronismo y supervivencia. *Síntesis*, N.º 5. Artículos basados en tesinas de grado, Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica, Secretaría Académica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/download/13161/13362>
- Molinari, M. C. [seud. de David Viñas] (1956). Rosaura a las diez, Premio Kraft. *Contorno*, 7/8, 55.
- Molloy, S. ([1991] 2001). Juegos de recortes: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange. En *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, (pp. 169-181). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pandolfi, R. M. (1955). Mujica Láinez y el gran cambio. *Contorno* 5/6, 36-38.
- Pezzoni, E. (1970). El diario de la guerra. *Los Libros*, 4, 4.
- Pirsch, M. (2013). *Beatriz Guido. Una narrativa del desplazamiento*. Buenos Aires:

Biblos.

- Pla, R. (1967). El desarrollo. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 2.
- Prieto, A. (1952). Nota sobre Sabato. *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, 4, 10-13.
- ----- (1953). A propósito de Los ídolos. *Contorno*, 1, 5.
- ----- (1983). Los años sesenta. *Revista Iberoamericana*, 125, 889-901.
- Portantiero, J. C. ([1961] 2011). *Realismo y realidad en la narrativa Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rest, J. (1969). Las invenciones de Bioy Casares. *Los Libros*, 2, 8-10.
- Rodríguez, V. (2014). Ticket to ride. La emergencia de lo fantástico en La casa del ángel de Beatriz Guido. *Estudios de Teoría Literaria*. Facultad de Humanidades/UNMDP. Revista digital, Año 3, 6.
- Rossi, M. J. (2017). Las amenazas de una dinastía espuria. Sirvientes que no sirven en Manuel Mujica Láinez. En *Cuadernos LIRICO* [En línea], 16 | 2017. Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/3666>; DOI: 10.4000/lirico.3666
- Rozitchner, L. (1955). Comunicación y servidumbre: Mallea. *Contorno*, 5/6, 27-35.
- Sabato, E. ([1963] 1964). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- ----- (2000). *Resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Sarlo Sabajanes, B. (1970 a). La retórica de Eduardo Mallea (sobre *La penúltima puerta* de Eduardo Mallea), *Los Libros*, 12, 10.
- ----- (1970 b). Beatriz Guido. El simulacro de lo peligroso, *Los Libros*, 14, 6-7.
- Solero, F. J. (1954). Eduardo Mallea en su laberinto. *Contorno*, 3, 13.
- Veiravé, A. (1968). Feminismo y poesía: Alfonsina Storni. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 53.
- Viñas, D. (1954). Otros tres novelistas argentinos por orden cronológico [Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez y Silvina Bulrich]. *Contorno*, 3, 7-9.
- ----- (1970). Sabato y el bonapartismo, *Los Libros*. 12, 6.
- Viñas, I. (1953). Eduardo Mallea. *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, 6, 6-13.
- Woolf, V. ([1929] 2014). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- Zangrandi, M. (2016). Polémica en tres tiempos. Debates alrededor de la saga nacional de Beatriz Guido. *Literatura y Lingüística*, 33, 197-216.

Novelas

- Bioy Casares, A. ([1969] 2005). *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Denevi, M. ([1955] 1993). *Rosaura a las diez*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ----- ([1960] 2015). *Ceremonia secreta*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Guido, B. ([1954] 2008). *La casa del ángel*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y ARCHIVOS

- ----- ([1964] 1998). *El incendio y las vísperas*. Colección Ficciones. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Lange, N. ([1950] 1966). *Personas en la sala*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mallea, E. ([1953] 1968). *La sala de espera*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mujica Lainez, M. ([1954] 2010). *La casa*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Sabato, E. ([1961] 2013). *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Booket.

General

- Bails, B. (1802). *Diccionario de Arquitectura Civil* (obra póstuma de Don Benito Bails). Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Bryson, B. ([2010] 2015). *En casa. Una breve historia de la vida privada*. Barcelona: Editorial RBA.
- Corominas, J. y Pascual J. A. ([1980] 1984). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Tomos II-III-IV. Madrid: Editorial Gredos.
- Chollet, M. ([2016] 2017). *En casa*. Buenos Aires: Editorial Hekht.
- Devoto, F. y Madero, M. (1999). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Diderot y d'Alembert (1753). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Volumen III, 45. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-114-0/>
- De Certeau, M. ([1980] 2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Lafora, J. (1950). *El dormitorio. La historia del dormitorio*. Colección Monografías "arte y hogar". Madrid: Editorial Cigüeñas.
- Mauss, M. ([1971] 1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Mayol, P. ([1994] 1999). Capítulo X. Espacios privados. En M. Certeau, L. Giard y P. Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar y cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- Pascal, D. ([1987] 1989). *Etnología de la alcoba. El dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres*. Barcelona: Gedisa.
- Perrot, M. (1988). Los modos de habitar. La evolución de lo cotidiano en la vivienda moderna. *A&V*, 14, 12-17.
- ----- ([2009] 2011). *Historia de las alcobas*. México: Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela.
- Prost, A. y Vincet G. (Dir.). ([1987] 1991). *La vida privada en el siglo XX*. Tomo 9. En Ariès, P. y Duby, G. (Dir.). *Historia de la vida Privada*. Buenos Aires: Taurus.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.), versión actualizada a 2022. Disponible en <https://dle.rae.es/contenido/actualización-2022>

Publicaciones periódicas

- *Revista Canon*. (1950, diciembre). 1. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- *Revista Canon*. (1953, febrero). 2. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- *Nuestra Arquitectura*. (1950 a 1969). 246 a 459. Buenos Aires: Editorial Contemporánea.

Archivos, bibliotecas y reservorios

- AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas. <https://ahira.com.ar/>.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/>.
- Centro de Documentación - Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Buenos Aires, Argentina. <https://biblioteca.fadu.uba.ar/>.
- Colecciones digitales Biblioteca Nacional Mariano Moreno. <https://www.bn.gov.ar/>.
- Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo". Biblioteca "Andrés Blanqui".

OTROS TÍTULOS DE LA SERIE

Horacio Caride Bartrons.

Lugares de mal vivir. Una historia cultural de los prostibulos de Buenos Aires, 1875-1936

Johanna Natalí Zimmerman.

Mario Buschiazzo y la "arquitectura americana contemporánea", 1955-1970

David Dal Castello.

La ciudad circular. Espacios y territorios de la muerte en Buenos Aires, 1868-1903

Constanza Inés Tommei.

De "ciudad huerta" a "pueblo boutique". Territorio, patrimonio y turismo en Purmamarca, 1991-2014

Julieta Perrotti Poggio.

La formación de jóvenes investigadores en Arquitectura. Saberes, vínculos y deseos

Matías Ariel Ruiz Díaz.

La ciudad de los réprobos. Historia urbana de los espacios carcelarios de Buenos Aires, 1869-1927

Marina Celeste Vasta.

Viaje pintoresco y excursión científica. El Jardín Zoológico de Buenos Aires, 1888-1924

Luis Eduardo Tosoni.

El proyecto monumental. La construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945

Carla Guillermina García.

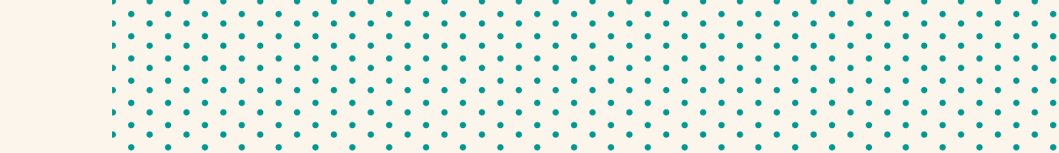
Historia del Arte y Universidad. La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)

Graciela Favelukes.

El plano de la ciudad. Formas y culturas técnicas en la modernización temprana de Buenos Aires (1750-1870)

Alicia Novick.

Pensar y construir la ciudad moderna.
Planes y proyectos para Buenos Aires, 1898-1938



Las investigaciones del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (IAA) abordan las historias y las estéticas de la arquitectura, la ciudad, el arte y los diseños. Para ello, el Instituto alberga numerosos proyectos, programas y secciones específicas, a la vez que contribuye a la formación y especialización de investigadores y docentes universitarios mediante la organización y promoción de múltiples cursos, seminarios y jornadas de intercambio, y poniendo a su disposición su biblioteca, su fototeca y su archivo documental, organizados y mantenidos por expertos en la materia. Asimismo, el IAA lleva adelante un conjunto de publicaciones científicas, encabezadas por su revista *Anales*.

La serie *Tesis del IAA*, que se realiza gracias a un subsidio otorgado por la Universidad de Buenos Aires, da a conocer textos originados en tesis de maestría y doctorado aprobadas por los investigadores del IAA.

Tesis del IAA pretende contribuir al campo del conocimiento de los estudios históricos y críticos acerca del hábitat, la arquitectura, los diseños, la ciudad y el territorio, en lo referente al ámbito latinoamericano y en particular a la Argentina.

Valeria Bril

Imaginarios del dormitorio

Arquitectura y literatura en Buenos Aires (1950-1970)

El libro de Valeria Bril estudia los imaginarios instituidos y alternativos del dormitorio en viviendas de Buenos Aires del período 1950-1970 a partir de una selección de novelas y publicaciones de arquitectura de la época. La autora propone un recorrido por el espacio del dormitorio de las novelas que permite evidenciar un abanico de imágenes y metáforas que desde lo "irreal" ponen en cuestión las imágenes "reales" de la disciplina sobre este mismo lugar, cuya función y significado escapa rápidamente de los límites de su propia definición como sitio para dormir.

Es a partir del contraste entre la literatura y la arquitectura que busca visibilizar problemáticas vinculadas al habitante, a las configuraciones espaciales, a los objetos y la dimensión simbólica que diferencian al dormitorio de otras partes de la casa, y de este modo logra demostrar la complejidad y multiplicidad de significados que este condensa. En definitiva, la autora invita a cruzar el umbral de la puerta del dormitorio y adentrarse en un universo distinto, en el cual las imágenes de la intimidad, el encierro, el alma y la muerte, entre otras, puedan cobrar un sentido diferente, y así contribuir a repensar las representaciones instituidas de los dormitorios en la arquitectura.

Serie Tesis de IAA

ISBN 978-950-29-1971-3



9 789502 919713



.UBAfadu

FACULTAD DE ARQUITECTURA
DISEÑO Y URBANISMO