



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

■ A TRAVÉS DEL GRAN LÍMITE. HETEROTOPIAS URBANAS, CINE Y LITERATURA

Luis A. del Valle

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

del Valle, L. A. (2014). A través del gran límite. Heterotopias urbanas, cine y literatura. *Anales del IAA*, 44 (1), 49-58. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/131/119>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

A TRAVÉS DEL GRAN LÍMITE. HETEROTOPIAS URBANAS, CINE Y LITERATURA*

ACROSS THE GREAT LIMIT. URBAN HETEROTOPIES, CINEMA AND LITERATURE

Luis A. del Valle **

Anales del IAA #44 - año 2014 - (49-58) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 3 de noviembre de 2014 - Aceptado: 11 de febrero de 2015.

■ ■ ■ La historia de la modernidad es, en cierta manera, la historia de lo otro, del lugar que ocupa la alteridad, el conflicto, aquello no acordado. Frente a su propia tendencia a la construcción de un orden y de un conjunto de taxonomías que intentan una explicación del mundo, la misma modernidad se ha exacerbado en la pulsión de revolverse contra sus propios principios o contra la idea de un destino. En este despliegue, y tal como creyera Foucault, las grandes utopías del proyecto moderno se han visto contrastadas por las heterotopías, esos otros espacios que ponen en discusión a los propios criterios de lugar. Como complemento, y a la vez forma crítica de la arquitectura, la literatura o el cine han indagado y expuesto estos contra-espacios, estos inhabitables, que impugnan aquel orden de las cosas.

PALABRAS CLAVE: Acumulación. Desviación. Heteróclito. Impugnación. Sintaxis.

■ ■ ■ The history of Modernity is, in a certain way, the history of the other, the place of the otherness, the conflict, the non agree. Against its own tendency to conform an order, and a group of taxonomies, that try to explain the world, the same modernity has exacerbated in the drive of revolving itself against its own principles, or the idea of a destiny. In this display, and as Foucault would believe, the great utopias of the modern project have been contrasted by the heterotopias, those other spaces that put into discussion their own criteria of place. As a complement, and at the same time as a critical manner towards architecture, literature or cinema have investigated and exposed these anti-spaces, these uninhabitable that impeached the order of things.

KEYWORDS: Accumulation. Deviation. Heteroclite. Impeach. Syntaxis.

* El presente artículo ha sido realizado como parte de las investigaciones del trabajo de Tesis Doctoral y también en el marco del proyecto de investigación "Los imaginarios urbanos y arquitectónicos en la literatura y el cine - Buenos Aires - 1923-1973", radicado en la Universidad Abierta Interamericana (UAI) Secretaría de Investigación. PS1. Proyectos de Investigación Subsidiados. Año 2014.

** Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

Imágenes de heterotopía

Nada o poco importa que Piranesi ignorara o no el folleto de marras; el hecho indiscutible es que erigió en los terrenos antes palúdicos de la Vía Pestífera, con el concurso de albañiles y ancianos fanatizados, el Gran Caótico de Roma. Este noble edificio, que para algunos era una bola, para otros un ovoide, y para el reaccionario una masa informe, y cuyos materiales amalgamaban la gama que va del mármol al estiércol, pasando por el guano, constaba esencialmente de escaleras de caracol que facilitaban el acceso a paredes impenetrables, de puentes trancos, de balcones a los que no era dable acceder, de puertas que franqueaban el paso a pozos, cuando no a estrechos y altos habitáculos de cuyo cielo raso pendían cómodas camas cameras y butacas inversas. No brillaba tampoco por su ausencia el espejo cóncavo. En un primer arranque de entusiasmo, la revista The Tattler, lo saludó como el primer ejemplo concreto de la nueva conciencia arquitectónica. ¡Quién diría entonces que el caótico, en un porvenir no lejano, sería tildado de indeciso y de pasatista!
(Borges, Bioy Casares, 1992, p.76).

Digno de interés, aunque ecléctico, es el sincretismo de Otto Julius Manntoifel, cuyo Santuario de las Muchas Musas, en Postdam, conjuga la casa-habitación, el escenario giratorio, la biblioteca circulante, el jardín de invierno, el impecable grupo escultórico, la capilla evangélica, el templete o templo budista, la pista de patinaje, el fresco mural, el órgano polifónico, la casa de cambio, la vespasiana, el baño turco y el pastel de fuente. El oneroso mantenimiento de este edificio múltiple provocó su venta en remate y la demolición de rigor, casi a continuación de los festejos que coronaron la jornada de su debut. ¡No olvidar la fecha! ¡23 o 24 de abril de 1941!
(Borges, Bioy Casares, 1992, p.77).

Heterogeneidad. Multiplicidad. Superposición. Yuxtaposición. Acumulación. Sincretismo. Saturación. Contaminación. Margen. Colisión. Ruido semántico. Conflicto. Desestabilización. Son todos ellos términos que atraviesan al concepto de heterotopía. Tanto en *el Gran Caótico de Roma* como en *el Santuario de las Muchas Musas*, se ponen de manifiesto las nociones borgeanas de heterotopía,¹ ambas referencias bastante menos conocidas, o divulgadas, que aquella otra que remitía a "cierta enciclopedia china" que inspirara a Foucault (1986) en el prefacio de *Las palabras y las cosas*. Pero en la sucesión de los términos antedichos ya se puede percibir la progresiva complejidad y conflictividad que marca al concepto. Desde lo meramente heterogéneo, hasta lo desestabilizante, en ese despliegue se ponen en juego las diferentes características y acepciones, que podrían signar la heterotopía. Es allí, entre las visiones del *Gran Caótico* y el *Santuario de las Muchas Musas*, por un lado, y la clasificación de los animales del emperador, por el otro, donde se plantean las dos primeras miradas, posibles, sobre lo heterotópico.

En la primera de ellas, en el *Gran Caótico de Roma* o en el *Santuario*, lo heterotópico resulta en la reunión de lo diverso, lo extraño, lo que no es familiar entre sí, o lo insólito. La reunión que, también al decir de Foucault, recuerda el encuentro surrealista del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de operaciones. Tal vez sea esta una de las versiones más difundidas de las heterotopías, la del conjunto de cosas o elementos provenientes de muy diversas procedencias, de esos lugares diferentes que atentan contra el criterio de unidad o de completitud acordada en su homogeneidad o familiaridad. Pero en este punto, y esto lo resalta Foucault, no alcanza con la diversidad de los elementos reunidos, con la rareza o inconveniencia de ese encuentro, con la mera acumulación o montaje de diferencias. Esto es lo que distinguiría a las heterotopías de lo pintoresco. Hay algo de anómalo, desestabilizante o corrosivo de las estructuras sintácticas o de organización de la forma en las heterotopías que no se halla en la reconciliación o reificación

armónica de las diferencias, pero que sí anida en lo pintoresco. Tal como dijera Foucault, en ese sentido las heterotopías no consuelan ni armonizan, sino que inquietan o producen perplejidad.

Tanto el cine como la arquitectura han dado cuenta de esa noción de heterotopía entendida como acumulación de elementos y procedencias extrañas que alteran las leyes de relación de las cosas o el orden de lo establecido. En tales conjuntos no existe ley organizativa, principio o composición, la relación está dada exclusivamente por la yuxtaposición, la vecindad o la superposición. Tales son los casos de la “Xanadú” de *El Ciudadano* o ciertos interiores de *El Proceso*, ambas películas dirigidas por Orson Wells, o de la Buenos Aires de *La Sonámbula*, de Fernando Spiner. Charles Foster Kane construye “Xanadú” como una ciudad próxima a lo inverosímil y se recluye en ella, en ese mundo otro en el que –como en el *Santuario de las Muchas Musas*– se han acumulado una cantidad ingente o infinita de dispositivos, paisajes, construcciones, representaciones, esculturas, imágenes o escenarios procedentes de los más diversos lugares. Una isla, o un barco, comunidades autosuficientes pero también espacios de la alteridad que están por fuera del mundo. Yuxtaposiciones heteróclitas sin orden ni consenso que denuncian la improbabilidad del acuerdo, el fracaso del logos o la razón, o la incumplida promesa de una estructura que otorgue sentido a las cosas o a la existencia. En una versión local del problema de la heterotopía, la Buenos Aires de Spiner aparece también como un conglomerado de piezas edilicias o infraestructuras sin orden ni medida, y en una yuxtaposición en la que cada una de tales piezas se expone en una tensión entre la individualidad de la parte y su disolución en una amalgama que se ha vuelto opresiva y amenazante.

Por su parte, la arquitectura se ha hecho consciente del drama, la decadencia o la disolución que también importara la modernidad, el pathos de lo moderno en el *Ángelus Novus* de Benjamin que mira no solo las ruinas producidas por el propio progreso sino la imposibilidad del mismo. Así ya lo exponía Piranesi a mediados del siglo XVIII en sus *Carceri*, donde la descomposición, el fraccionamiento o la distorsión importaban una crítica feroz al concepto de lugar, o en sus imágenes de una “Antigua Vía Romana” que denunciaban la disgregación del orden de la sintaxis o de la estructura que vincula las cosas a manos de la acumulación, la saturación o la elección arbitraria.

En otro recorte temporal y cultural algunas obras-manifiesto del dadaísmo berlinés van a sumarse a estas heterotopías por acumulación que en tanto espacios de lo diferente impugnan al espacio de la normalidad. Tal es el caso del *Drama Dio Dada: grandeza y ocaso de Alemania en cinco pisos, tres jardines, un túnel, dos ascensores y una puerta cilíndrica*, de Johannes Baader. Una construcción, efímera, objetual, producto del encadenamiento de una serie de *objects trouvés* cocidos con alambre sin ningún principio estético por fuera del caos. Cada uno de sus cinco niveles –Elaboración del Oberdada, Verificación Metafísica, Iniciación, Guerra Mundial y Revolución Mundial– remite a la acumulación y superposición del *Santuario de las Muchas Musas* como ejemplo de la impugnación del orden racional, de las clasificaciones tranquilizantes o de la forma como estatuto de unidad o pureza. Es la certidumbre inquietante acerca de la ausencia de toda sintaxis ordenadora dada por el acercamiento de lo que es incongruente y no se conviene, “(...) sería el desorden que hace centellar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito* (...)” (Foucault, 1986, p.3). Cada pequeña pieza y el procedimiento del collage –por completo ajeno a las voluntades estéticas del collage cubista– van a constituirse en una crítica sobre la cultura burguesa, el estatuto del arte y la sociedad berlinesa de 1920. Si en los collages dadaístas de Raoul Hausmann, Kurt Schwitters o Hanna Hoch, o en los cubistas de Picasso se reconoce la

expresión de la fragmentación caótica de la realidad –plasmada por medio de la superposición o yuxtaposición de imágenes y fotografías, imágenes *ready made* tomadas de la realidad– en el *Drama Dio Dada* se nos presenta la misma idea de fragmentación y superposición en un collage de objetos reales con una intención caótica-alegórica. Pero el conocido uso dadaísta de materiales de desecho, de desperdicios de lo cotidiano o de cosas encontradas viene a conformar un espacio de lo diferente que puede entenderse como el esfuerzo por impugnar en el arte en su sentido comercial, en el de la institución artística o en el de su propio estatuto en tanto valor material o de su concepción tradicional.

Pocos años después, en 1923, la villa proyectada y construida por Mallet-Stevens para el vizconde de Noailles y su mujer Marie Laure en Hyères, podrá ser leída como otro ejemplo de construcción heterotópica.² Allí el espacio del habitar doméstico moderno se constituye en una intriga construida a partir de una serie de desdoblamientos inquietantes. Desvanecida la noción de un habitar basado en una clasificación pragmática o entomológica, aparece el misterio que atraviesa las relaciones entre artificio y naturaleza, entre arquitectura y paisaje. La villa posee uno de los contados jardines cubistas realizados en la modernidad, recinto cerrado que remite a la larga tradición de los jardines, que así mismo es considerado por Foucault como uno de los espacios heterotópicos por excelencia.³ Colocado en su aparente neutralidad geométrica, pero también en la inquietante y misteriosa artificialidad de lo natural, el jardín y la villa abrían una línea de fuga hacia una de las caras oscuras de lo moderno: la de las relaciones entre naturaleza y artificio, cuerpo y máquina, existencia y réplica, y la de la crítica a la definitiva artificialización del sujeto y lo natural tal como la entendieran Man Ray, Ernst, Bellmer o Umbo. Conjuntamente, hay otra cosa que el jardín denuncia, ya que en su profunda artificialidad adquiere un componente surreal, el de un espacio de ensueño, quimérico en su obsesiva racionalidad y que nos sumerge en un mundo inquietante, fantástico, un fragmento “extraño” que se introduce en lo cotidiano no arreglado. En las aporías de lo moderno se inscriben el sueño incumplido de la racionalidad de ese jardín, el sueño de su eternidad, su decadencia y el abandono de la villa por los vizcondes, el conflicto entre tiempo y existencia ritmada, absoluta, y las historias allí acaecidas y la posibilidad incierta de percibir sus huellas. El jardín forma parte así de la maquinaria heterotópica de la casa entendida como un agregado de partes, como una acumulación de situaciones en el tiempo y en el espacio, como artefacto complejo construido de diferentes piezas que no necesariamente deben expresarse en la irregularidad de la forma. Aún dentro de una cierta apariencia de síntesis la villa da lugar a esa concepción heterotópica que incluye el reconocimiento de lo otro, de lo no acordado: una conformación en donde se yuxtaponen y superponen la villa clásica, el castillo, la piscina excavada en la roca, la peluquería, el mirador, el estudio sin ventanas al exterior, la colección, el dormitorio al aire libre, la cama suspendida, el bar, la cancha de squash, el gimnasio, más próxima a aquellas construcciones de Bustos Domecq que a la interpretación reductiva que pudo hacerse de la máquina de habitar corbusierana.

Por último, en este pequeño registro de la heterotopía como acumulación heteróclita podemos recordar el trabajo de Demetri Porphyrios (1978), *Heterotopía, un estudio sobre el orden en la obra de Alvar Aalto*. A la figura de Aalto se la miraba allí encarnando el concepto de lo heterotópico –en obras como el *Finlandiatalo*, el *Teatro de la Ópera de Essen* o el *Centro Cultural de Wolfsburg*– entendiendo en esas obras un particular sentido del orden basado en fragmentos sin una ley común que los unifique o les otorgue coherencia según la preceptiva del logos. Elementos que se reunían como por casualidad, discontinuidades, yuxtaposición de cosas no similares que solamente reconocían dos modos de agrupamiento, la *discriminatio*

y la *convenientia*: discriminación para vincular por medio de lo diferente, conveniencia para fundamentar la mera adyacencia de una cosa con otra. Elevaba así Porphyrus, y la época no resulta casual, otro tipo de taxonomía, oponiendo la heterotopía aaltiana a la homotopía de Mies y a la isotopía de Le Corbusier.

Hasta aquí, nos enfrentamos a una de las posibles interpretaciones o acepciones de la heterotopía, aquella que la entiende como una acumulación heteróclita o ingente de diversidades discordantes o de diferente procedencia. Pero a esta acepción se suma también la de lo heterotópico como lugar de la inconveniencia, de la marginalidad o lo que existe por fuera de la normalidad institucionalizada. Espacios marginales pero que a la vez la sociedad ordena o preconiza.

El mismo planteo de Foucault se encargaba de aclarar que para la constatación de la heterotopía no bastaba con la reunión de lo diverso, lo extraño o lo absurdo, que no se trataba de la extravagancia del encuentro en sí, del concepto de lugar como complejidad de lo heterogéneo, como en la mesa de disección surrealista, ya que "(...) hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene (...)" (Foucault, 1986, p.3). Lo desestabilizante no debía ser entonces la proximidad o la reunión de esas cosas sino el lugar en sí en el que se podían llegar a juntar. Lo imposible, lo desfigurado, lo impensable de la clasificación de animales del emperador era la misma noción de lugar, el lugar como sitio que reúne las coordenadas de aquello que es aceptado, que permite ordenar las semejanzas y las diferencias, sus variaciones, la ley interior y de relación de las cosas que construyen, justamente, lugar como espacio del orden y de una lógica de apropiación y de explicación. Es por ello que, insistimos, las heterotopías deben denunciar el margen, el conflicto, la desestabilización. Espacios críticos y de crisis, de esos otros espacios por los que transita la normalidad, o de lo anormal que anula el lugar.

Complementariamente a *Las palabras y las cosas*, en *Las heterotopías* (Foucault, 2010), el filósofo francés desplegaba la mención de toda una serie de espacios asociados a lo heterotópico, espacios que son los que tal vez hayan quedado más fijados en la memoria de todos nosotros en tanto lugares de la anormalidad o la marginalidad foucaultiana: el cementerio, el prostíbulo, el asilo, la cárcel, el manicomio, el teatro, el cine, el jardín, la feria, la biblioteca, el museo, el barco. Su sola adyacencia ya configura otro gran caótico. Aquella enunciación iba acompañada de una somera descripción que nos enfrentaba con una serie de dispositivos vinculados al control, la marginalidad, el ocio, el saber, la muerte, como así también a lo fantasmagórico, el misterio, la alucinación, el encantamiento, el aislamiento, la disolución, la di-versión. Dispositivos que asimismo expresaban los diversos costados de lo moderno y que eran pasibles de encarnarse en los diferentes modos de los imaginarios.

De manera heterotópica también, se acumulan y superponen las diferentes interpretaciones y ejemplos. Mientras en la primera parte de este trabajo se alude a ejemplos de la literatura o de la arquitectura como tal acumulación heteróclita, a continuación nos referimos a una serie de obras cinematográficas que se han sumergido en lo heterotópico como lugar de lo marginal o la anormalidad.

Heterotopías urbanas en el cine. Otra trama de la modernidad local

El cine ha sido uno de los grandes constructores de imaginarios de la modernidad, y el caso de la profusa producción cinematográfica local no escapa a ello. Una gran cantidad de películas argentinas han construido, reflejado, prefigurado, confirmado o denunciado esos imaginarios de

lo moderno, imaginarios de esplendor, progreso, reconciliación y también de denuncia, marginalidad y misterio, de todo eso otro que la modernidad y que la ciudad ocultan o vuelven opaco.

Un caso particular es la aparición en el cine de esos espacios que Foucault caracterizó como heterotopías. Condición que no necesariamente haya estado en la intención del autor o de la obra cinematográfica como forma de producción cultural, pero, siendo que las obras escapan necesariamente a su autor para construir nuevas interpretaciones y lógicas de sentido, tales formaciones se encuentran allí, a la espera de una nueva forma de mirarlas.

En el cine, estos contra-espacios, lugares de la marginalidad o denuncia de lo normal, han aparecido y han sido tratados de muy diferentes maneras y a lo largo de todo el siglo XX y en los comienzos del XXI: la cárcel, el asilo, el prostíbulo, el cementerio, el teatro o el jardín, por citar algunos de ellos. La arquitectura y la ciudad aparecen entonces como un sistema de revelaciones y de ocultamientos fáusticos que colocan en una tensión aporística las relaciones entre realidad y ficción, entre verdad y representación, tensión que se encuentra en el seno de toda la tradición de lo moderno.

En el cine argentino de entre los años '40 y '50 las heterotopías aparecen de formas muy diversas, pero siempre produciendo ese desplazamiento inquietante, de desestabilización, de puesta en crisis del orden de las cosas y de su sintaxis.

En *Días de odio* –película de Leopoldo Torre Nilsson de 1953 y sobre *Emma Zunz* de Jorge Luis Borges– esos contra-espacios se oponen a todos los otros para borrarlos, neutralizarlos o purificarlos, actuando como impugnaciones míticas o reales del espacio que habitamos. Aparecen allí el cementerio, la cárcel, la fábrica, el hotel alojamiento, el bar marginal, la casa del prestamista, el hospital, el cine o el barco, todos ellos heterotopías en una ciudad que ha dejado de ser el lugar del trabajo, el progreso, la armonía o la reconciliación para convertirse en el lugar de la inquietud, la angustia, el drama o la confabulación. Heterotopías de desviación que la sociedad organiza en sus bordes y las reserva a los sujetos de comportamiento marginal. El hotel alojamiento es el lugar que permitirá el acto de justicia, donde la sordidez del lugar denuncia e impugna la injusticia y el abuso del mundo exterior de lo normal. Pero también será el lugar por el cual uno va a ser castigado: “Ese lugar me daba horror, tal vez porque ya sabía que iba a volver (...) Pero apenas había conseguido eludir la justicia de los hombres nacía el horror por otra justicia, la que ya seguramente me había condenado (...)”.⁴ Es también la trasposición de otra heterotopía, la de un lugar mítico, el lugar sacrificial, metáfora de aquellos otros espacios sagrados, prohibidos y primitivos, hacia donde Emma acude en pos de su búsqueda de justicia. Espacio que sirve para el goce, el del marinero, o para la justicia, la de Emma; lugar de una minuciosa deshonra. Otro escenario es el de la fábrica, cuyo espacio técnico, neutro, abstracto, racionalizado, serial, “maquinico”, se ha transformado en el sitio del delito, el ultraje, la deshonra y la avaricia. Algo similar a lo que ocurre con el hospital, que ya no es el lugar de la salud o de la acción benéfica de la cura y es un espacio instrumental para una venganza no exenta de humillación y vergüenza. Todas estas heterotopías, el espacio febril y opresivo de la angustia que encarna la ciudad, se oponen fugazmente a la utopía proferida por el personaje de Duilio Marzio: “(...) Tenemos todo un día de juegos por delante, como si estuviéramos en una mañana de sol, y fuéramos chicos (...)”.⁵ Heterotopías que, tal como propusiera Foucault, también entretejen sus tramas con el tiempo. Un tiempo que no es cuantitativo ni cronológico, que no obedece a la sucesión ordenada de las cosas, sino que se construye por montajes, en el desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces y en donde no aparecen como consecutivas las partes que lo forman.

En *Rosaura a las diez* –de Mario Soffici y libro de Marco Denevi– también aparecen la cárcel, la pensión, el hotel barato, el prostíbulo y el *dancing*, junto a los piringundines del bajo y la calle 25 de mayo. Nuevamente son éstos los lugares de la sordidez y la marginalidad, en donde se desarrollan la prostitución, el delito, las falsificaciones, la violencia física sobre la mujer o la psicosis y cuyos personajes son los *cafishos*, las prostitutas, los pederastas, los matones, o los explotadores de diversa índole. Son heterotopías abiertas, accesibles a todo el mundo en donde la sexualidad marginal o ilegal está albergada y a la vez oculta, pero que también son el producto de un pacto de conveniencia recíproca con las instituciones de la justicia o la ley. Acceden a ellas esos otros personajes arrojados allí por la soledad, la desazón, la necesidad o lo circunstancial, ya que suelen crear una ilusión que justamente impugna al resto de la realidad, la de la justicia, la equidad, la felicidad o el bienestar. En la visión del protagonista, Camilo Canegato, allí en ese hotel barato la realidad se transforma, se confunde con la ficción, se acentúan las expresiones y los gestos, los rasgos se deforman en una maquiavélica sordidez y extorsión. La imagen de Rosaura se transfigura, y pasa de ser un sueño o una fantasía de su autor a una realidad siniestra y alienante. Pero no es esta la única transfiguración en el film. La pensión “La Madrileña”, en la cual habita Camilo, es en un principio la representación del espacio doméstico. En ella vive desde hace más de doce años el protagonista –quien no es propietario y carece de vivienda propia– y representa el lugar de la cotidianeidad, lo familiar, la convivencia, los lazos afectivos; la expresión de la familia de la cual Canegato también carece. El *endom*, interioridad gobernada por lo femenino –la dueña de la pensión– frente al mundo exterior de la ciudad. Asimismo es el lugar de lo que la película coloca como la moralina costumbrista, los personajes arquetípicos y lo popular. Pero esa pensión es también lo que Foucault denomina una heterotopía de cambio, ya que se convierte en el lugar del misterio, del ocultamiento y de una farsa, el espacio de una ficción o des-realización, la representación de una comedia que luego devendrá en pesadilla y en la deformación grotesca y pérfida de la realidad. La armonía y la amenidad del espacio doméstico se diluyen para desnudar su versión siniestra.

Puede decirse que en el cine estos contra-espacios de las heterotopías se convierten en espacios arquetípicos, no sólo en su repetición de ciertos rasgos o en la atribución de determinadas cualidades –espaciales, figurativas, materiales o éticas– sino también en su condición de *arque*, de original en tanto principio. En *Los tallos amargos* –Fernando Ayala, 1956, sobre la novela de Adolfo Jasca– se reitera la aparición del espacio doméstico y de esos otros próximos a la marginalidad o la disolución, en el contexto de la metrópoli moderna con sus programas masivos de los medios de comunicación, el diario, el cine, o los cursos por correspondencia, que en los años '50 se han puesto de moda y que podrían ser un otro espacio de la educación, un espacio paralelo al de la institución, signado por la difusión masiva y popular, aunque por otra parte no exento del engaño o de la estafa. En un contrapunto entre centro y periferia se contrastan la casa familiar del protagonista, ubicada en el suburbio, en Ituzaingó, habitada junto a la armónica presencia femenina de su madre y hermana, por un lado, y la vida dinámica, diversa, heteróclita y plena de superposiciones del centro, por otro. En ese juego de espejos, duplicaciones y oposiciones, la existencia de un bien ideal, saludable y de corrección de la existencia, se contraponen el espacio del club nocturno o del cabaret. “El Papagayo” o “El Paradise” son la representación de ese otro mundo por fuera de la corrección doméstica y moral. Naturalmente que ya sus nombres se encuentran preñados de la remisión a ese otro mundo, subrayada por la ambientación exótica, ecléctica y kitsch. Muchas de las películas de los '40 a los '60 repiten esa ambientación, que por otra parte se encontraba

refrendada por la propia realidad. Los clubes nocturnos o los cabarets recreaban ese montaje de piezas vinculadas con lo exótico: la exuberancia del decorado y de una vegetación tropical, la artificialidad de esa misma vegetación, la superposición de elementos lingüísticos o figurativos de diversa procedencia o la propia reunión arbitraria de los mismos –una verdadera heterotopía dentro de otra– en la que se juntaban iconografías sin ningún vínculo previo más allá de la imaginación del decorador acerca de lo considerado exótico. Dentro de la heterotopía del club nocturno encontramos esa otra heterotopía de la superposición heteróclita del *Santuario de las Muchas Musas*. Ese ambiente exótico es el acondicionado socialmente por la corrección social e institucionalizada para el despliegue de los habitantes de la noche, para el vicio, el engaño, la seducción, el comercio sexual y la comedia del amor, donde las mujeres mienten y los jóvenes van a iniciarse en la masculinidad adulta y estereotipada. Y cuando el personaje principal protagonizado por Carlos Cores cometa su crimen, introducirá otra heterotopía dentro de su propia casa, allí en el jardín en donde entierra el cuerpo de su víctima. Desde las más remotas tradiciones ancestrales el jardín es el lugar del juego, de los lances amorosos, de la prodigalidad o la fertilidad de la naturaleza, *hortus conclusus* o mundo cerrado en tanto porción del paraíso prometido que nos protege de las amenazas del exterior. Todo jardín, es en definitiva, un jardín secreto. El criminal convierte al jardín en tumba, en una heterotopía de desviación, en un espacio que lo atormenta con la culpa del crimen cometido y que lo llevará finalmente a su propia muerte. El jardín, como espacio otro, viene así a consumir su cerrada perfección: junto a esa tumba se despliega la dicha del amor entre el hijo de la víctima y la hermana del victimario.

“Esta casa parece levantada en el centro de la tierra”. Con esas palabras Carlos Oribe parece aludir al lugar extraordinario y mágico que ocupa la casa del señor Vermehren. En *El crimen de Oribe* –de Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, de 1949 y basada en el cuento de Bioy Casares *El perjurio de la nieve*– la casa del señor Vermehren constituye otra heterotopía sobre el espacio doméstico. Una casa solitaria, aislada en el medio del campo argentino es el lugar de una no explicación, el escenario de un ritual repetido sucesiva e infinitamente. Durante una Nochebuena, Lucía, una de las hijas de Vermehren, cae súbitamente enferma y esa misma noche entra en una rápida agonía que indefectiblemente la llevará a la muerte. Para evitarlo, su padre recurre a un extraño encantamiento: a partir de un prodigioso esfuerzo de la voluntad, logra detener el tiempo en el momento previo a la muerte de la joven. Para ello, el resto de la familia, él y sus otras tres hijas, deben repetir todos los días exactamente lo hecho ese último día. Mientras fuese ese último día, Lucía no iba a morir: un lugar, una heterotopía, creada por la exacta repetición de los mismos actos. La casa se vuelve entonces un lugar totalmente cerrado, del cual nadie puede salir ni tampoco entrar. Nada en esa casa puede alterar el orden exacto de la repetición eterna, ningún elemento del exterior debe modificar el estricto orden interior. Se produce así una suspensión del tiempo y del espacio. Del tiempo, porque la repetición cíclica de los actos de ese último día prolongan indefinidamente ese instante produciendo un tiempo irreal en el intento de que no llegue nunca ese momento crucial, final. Del espacio, porque el encantamiento y la repetición eliminan toda posibilidad de apropiación, de cualificación del espacio doméstico, cancelan la espontaneidad, lo imprevisto, la vitalidad de la existencia diaria de lo doméstico. Ambas suspensiones trastocan el orden natural, social y cotidiano de las cosas, creando un espacio heterotópico de irrealidad por fuera del mundo real, un lugar, en palabras de Vermehren, que existía “más allá de la comprensión de la gente”.

Un último ejemplo de este breve recorrido podemos encontrarlo en *La pícaro soñadora* –película de 1956 con dirección de Ernesto Arancibia– con un abordaje en cierto modo dife-

rente de lo heterotópico. Si en las heterotopías anida necesariamente una componente crítica o conflictiva, en este caso tal componente podría diluirse bajo la forma de la comedia o de la superficialidad. Lo que en las otras obras aparece como esos contra-espacios que denuncian la marginalidad, la amenaza o el trastocamiento del orden de las cosas, en esta otra esa dimensión negativa pareciera no existir. La gran tienda en la que trabaja la protagonista –ambientada en los escenarios reales de la tienda porteña “Harrods” de la calle Florida– aparece como ese lugar otro. Allí habita la protagonista, ante la falta de vivienda, y todo el edificio se convierte en una gigantesca escena. Los sectores de mueblería, artículos para el hogar, enseres, librería o vestimenta vienen a sustituir las comodidades hogareñas y a la vivienda real. Todo se convierte en un teatro –otra de las heterotopías señaladas por Foucault–, en el escenario para el despliegue de una vida en paralelo con la vida supuestamente normal. La tienda, así como el teatro, constituye un mundo cerrado en sí mismo, autosuficiente, que reúne el universo de todas las cosas de la existencia en el hogar. Una maquinaria gigantesca de representación: la representación del hogar. Es, de este modo, el lugar de los sueños, y también de una sustitución. Más allá del tono de comedia, las entrelíneas de la narración suponen una cierta dimensión crítica. La conformación de un mundo doméstico ideal y su contracara, los protocolos del habitar y sus modos de representación y de legitimación, las diferencias de clase, las pulsiones por el *horror vacui* o la acumulación en el espacio de la domesticidad dentro del sistema de producción de bienes, la fetichización, o las formas de apropiación del espacio y del universo de objetos en lo cotidiano. La tienda, en tanto teatro o espacio de representación, marca así una separación del hogar real, de la misma realidad.

La historia de la modernidad es, en cierta manera, la historia de lo otro, del lugar que ocupa la alteridad, el conflicto, aquello no arreglado. Frente a su propia necesidad de construcción de un orden y de un conjunto de taxonomías que intenten una explicación del mundo, la misma modernidad se ha exacerbado en la pulsión de volverse contra sus propios principios o la idea de un destino. En este despliegue, y tal como creyera Foucault, las grandes utopías del proyecto moderno se han visto contrastadas por las heterotopías, esos otros espacios que ponen en discusión a los propios criterios de lugar. En una cultura, la moderna, que supo fundarse en la idea de confrontación u oposición entre cierta polaridad o en la diversidad de modelos, posiblemente las heterotopías vinieron a constituirse en una forma de la crítica. Hoy, en nuestra contemporaneidad, en un mundo atravesado por las hibridaciones, las disoluciones de los límites, las transversalidades y las contaminaciones, sumido en el caos de la indeterminación, signado por la sustitución de la confrontación de los opuestos a manos de la exacerbación de los extremos, de la proliferación al infinito, probablemente las heterotopías vengán a perder su componente crítica o de desestabilización. Así como Bustos Domecq dedicó su opúsculo a los tres olvidados más famosos del arte moderno –Picasso, Joyce y Le Corbusier– tal vez la revisión o la reformulación del término que nos ocupa podría estar destinada o tres nuevos potenciales grandes olvidados.

NOTAS

¹ El término heterotopia no es mencionado por Borges o por Bioy en su trabajo, pero tiene un extenso despliegue en cierto desarrollo de la crítica o del trabajo de otros autores. Al respecto, y entre ellos, puede consultarse De Toro, A. (1999a), De Toro, A. (1999b) y Molloy, S. (1999).

² Un análisis de mi autoría sobre la obra de Mallet-Stevens para la villa de Hyères puede encontrarse en del Valle, L. (2009).

3 Más adelante volveremos al jardín como uno de los espacios heterotópicos señalados por Foucault. Por otra parte, el jardín de la villa en Hyères es uno de los protagonistas de *Los misterios del castillo de Dé*, película de Man Ray de 1929, y en la que se vuelven a verificar las relaciones entre arquitectura y cine a lo largo de toda la modernidad.

4 *Días de odio*. (Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1953).

5 *Días de odio*. (Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1953).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. ([1934] 1971). *Angelus Novus*. Barcelona, España: Edhasa.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. ([1963] 1992). *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Conde, Y. (2000). *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona, España: Actar.
- De Toro, A. y De Toro, F. (1999). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid, España: Vervuert Iberoamericana.
- del Valle, L. (2009). Desde el Jardín. *Revista X 2. eXperimentos en arquitectura y diseño*. Otoño 2009. Publicación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Foucault, M. ([1966] 2010). *El cuerpo utópico*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- ([1968] 1986). *Las palabras y las cosas*. México D.F., México: Siglo XXI.
- Porphyrios, D. ([1978] 1998). *Heterotopía: un estudio sobre el orden en la obra de Alvar Aalto*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

BIBLIOGRAFÍA

- De Toro, A. (1999a). Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopía o más allá de la literatura ('hors litterature'): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval. En De Toro, A. y de Toro, F. (eds.). (1999). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid, España: Vervuert Iberoamericana.
- (1999b). Atlón/Tlón, Ykva/Uqbar, Hlaer, Jangr, Hró(n)/Hrönir, Ur y otras cifras. En De Toro, A. y De Toro, F. (ed.). (1999). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Madrid, España: Vervuert Iberoamericana.
- Molloy, S. (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Tafuri, M. ([1980] 1984). *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

FILMOGRAFÍA

- Arancibia, E. *La pícara soñadora*. (Argentina, 1956).
- Ayala, F. *Los tallos amargos*. (Argentina, 1956).
- Soffici, M. *Rosaura a las diez*. (Argentina, 1958).
- Torre Nilsson, L. *Días de odio*. (Argentina, 1953).
- Torres Ríos, L. y Torre Nilsson, L. *El crimen de Oribe*. (Argentina, 1949).

Luis A. del Valle

Arquitecto. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo por la Carrera de Especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (CEHCAU-FADU-UBA). Doctorando (FADU-UBA). Profesor Adjunto de Teoría de la Arquitectura, de Historia de la Arquitectura y de Arquitectura (FADU-UBA). Profesor Adjunto en la Universidad de Belgrano. Profesor en la Maestría sobre Patrimonio Artístico en Suramérica. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Autor de capítulos de libros y de numerosos artículos en la especialidad. Integrante del Centro Grupo de Estudios Amancio Williams. Secretario de la Subcomisión de Patrimonio de la Sociedad Central de Arquitectos.

Centro Grupo de Estudios Amancio Williams.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

Calle Intendente Güiraldes 2160 Pabellón III 4º piso. Ciudad Universitaria CP C1428EGA.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires. República Argentina.

Luisdelvalle03@hotmail.com