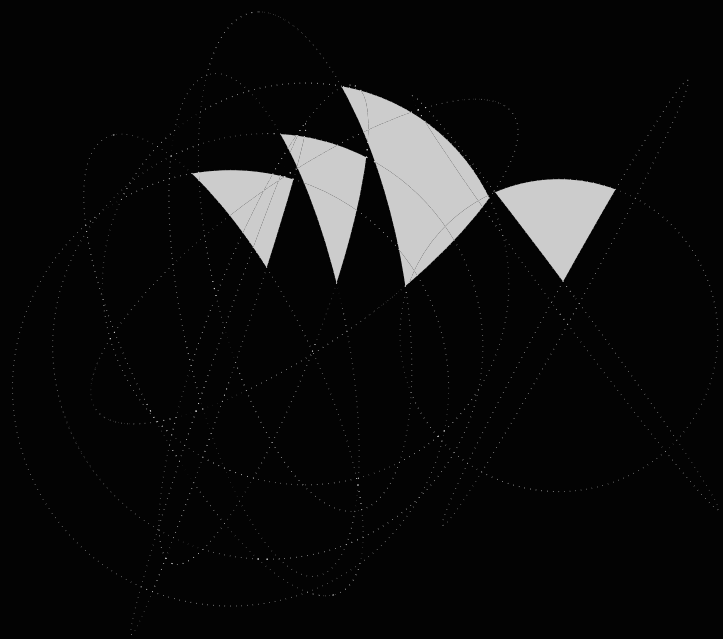


# El Espacio Virtual

Pablo López Garnica



Mundo

Objeto



# El Espacio Virtual

La arquitectura como *mediación* entre  
mundo y objeto

Pablo López Garnica  
**Autor**

PhD. Jorge William Montoya Santamaría  
**Director**

Tesis presentada como requisito para optar al título de  
**Magíster en Estética**

**Maestría en Estética**  
*Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales*  
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas  
**Universidad Nacional de Colombia**  
*Medellín*  
2024

# **El Espacio Virtual**

La arquitectura como *mediación* entre mundo y objeto

## **Autor**

Pablo López Garnica

## **Director**

PhD. Jorge William Montoya Santamaría

Tesis presentada como requisito para optar al título de  
*Magíster en Estética*

## **Maestría en Estética**

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales  
*Facultad de Ciencias Humanas y Económicas*  
Universidad Nacional de Colombia

## **Versión**

Septiembre de 2024  
Medellín, Colombia

## **Diseño editorial**

Pablo López Garnica

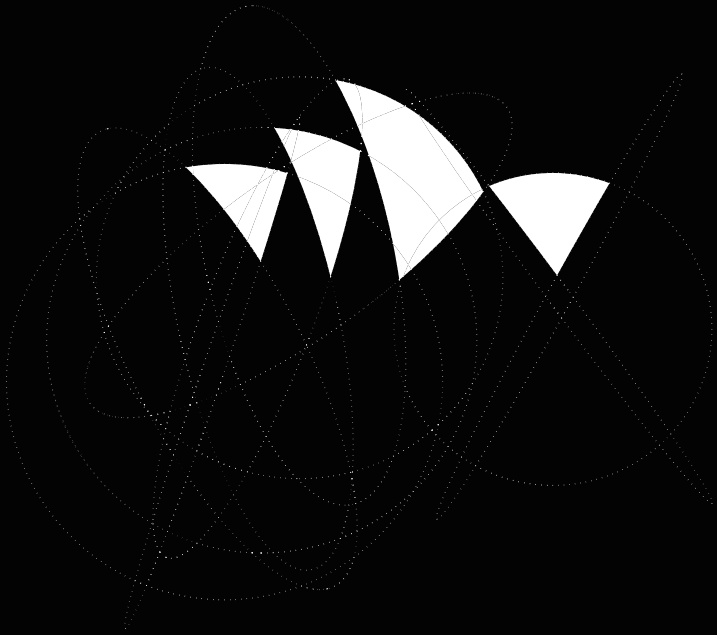
# Metadatos

**Español.** *Título:* El espacio virtual: la arquitectura como mediación entre mundo y objeto. *Palabras clave:* Espacio; Virtualidad; Arquitectura; Objeto; Mundo; Estética. *Resumen:* Esta disertación plantea una reflexión filosófico-estética sobre el espacio, concebido no como entidad geométrica, contenedor físico ni entorno digital, sino como virtualidad: una condición relacional que implica potencia de configuración, expresión y emergencia, alejándose de la noción limitada que lo vincula exclusivamente con los entornos digitales. Lejos de restringirse a sus usos técnicos o representacionales, se propone una lectura del espacio como campo de posibilidad donde se articulan relaciones sensibles, materiales y simbólicas. A través del método hermenéutico, se examinan distintas concepciones filosóficas del espacio, Desde Kant, Leibniz, Husserl y Merleau-Ponty, pero particularmente se enfoca en pensadores como Aristóteles, Heidegger, Simondon y José Luis Pardo, cuyas obras permiten comprender el espacio como una dimensión activa de sentido, diferencia y actualización y evidenciando, a su vez, cómo el espacio no es una entidad absoluta ni meramente relativa, sino una condición ontológica y estética de posibilidad. En el marco de esta conceptualización, la arquitectura se aborda como un dispositivo estético que media entre objetos y mundos, actualizando el conjunto de virtualidades contenidas en las disposiciones del entorno. Más allá de su dimensión funcional o constructiva, la arquitectura se propone como una forma de escritura espacial, capaz de hacer aparecer configuraciones que afectan la percepción y modulan la experiencia. El análisis de obras emblemáticas de Albert Speer y de Jørn Utzon permite pensar la arquitectura no como representación, sino como acto que despliega y repliega el espacio a partir de las nociones de información e intensidad. La tesis sostiene que recuperar el pensamiento del espacio a partir de la virtualidad permite resistir a la tendencia contemporánea de la homogeneización formal, la abstracción simbólica y la tecnificación irreflexiva del entorno. Finalmente, se defiende la idea de que el pensamiento estético sobre la arquitectura y el espacio permite reconfigurar la experiencia sensible y abrir posibilidades epistemológicas más allá de los paradigmas contemporáneos. El espacio, en tanto virtual, no se agota en su representación: insiste para existir.

**English.** *Title:* The virtual space: architecture as mediation between world and object. *Keywords:* Space; Virtuality; Architecture; Object; World; Aesthetics. *Abstract:* This dissertation proposes a philosophical and aesthetic reflection on space, conceived not as a geometric entity, physical container, or digital environment, but as virtuality: a relational condition that entails the potential for configuration, expression, and emergence. It distances itself from the limited notion that links space exclusively to digital environments. Rather than being restricted to technical or representational uses, it proposes a reading of space as a field of possibility in which sensitive, material, and symbolic relations are articulated. Through the hermeneutic method, various philosophical conceptions of space are examined—beginning with Kant, Leibniz, Husserl, and Merleau-Ponty, but with particular emphasis on thinkers such as Aristotle, Heidegger, Simondon, and José Luis Pardo—whose works enable an understanding of space as an active dimension of meaning, difference, and actualization, while also showing that space is neither an absolute nor merely relative entity, but rather a conceptual and aesthetic condition of possibility. Within this conceptual framework, architecture is approached as an aesthetic dispositif that mediates between objects and worlds, updating the set of virtualities contained in the dispositions of the environment. Beyond its functional or constructive dimension, architecture is proposed as a form of spatial writing, capable of bringing forth configurations that affect perception and modulate experience. The analysis of emblematic works by Albert Speer and Jørn Utzon allows for conceiving architecture not as representation, but as an act that unfolds and folds space based on the notions of information and intensity. The thesis argues that recovering the thought of space through the lens of virtuality enables resistance to the contemporary trend of formal homogenization, symbolic abstraction, and uncritical technification of the environment. Finally, it defends the idea that aesthetic thought about architecture and space allows for a reconfiguration of sensitive experience and the opening of epistemological possibilities beyond contemporary paradigms. Space, as virtual, does not exhaust itself in its representation: it insists in order to exist.

**Português.** *Título:* O espaço virtual: a arquitetura como mediação entre mundo e objeto. *Palavras-chave:* Espaço; Virtualidade; Arquitetura; Objeto; Mundo; Estética. *Resumo:* Esta dissertação propõe uma reflexão filosófico-estética sobre o espaço, concebido não como uma entidade geométrica, contêiner físico ou ambiente digital, mas como virtualidade: uma condição relacional que implica potência de configuração, expressão e emergência. Afasta-se da noção limitada que o vincula exclusivamente aos ambientes digitais. Longe de se restringir aos seus usos técnicos ou representacionais, propõe-se uma leitura do espaço como campo de possibilidade onde se articulam relações sensíveis, materiais e simbólicas. Por meio do método hermenêutico, examinam-se diferentes concepções filosóficas do espaço — a partir de Kant, Leibniz, Husserl e Merleau-Ponty — com enfoque particular em pensadores como Aristóteles, Heidegger, Simondon e José Luis Pardo, cujas obras permitem compreender o espaço como uma dimensão ativa de sentido, diferença e atualização, evidenciando, por sua vez, que o espaço não é uma entidade absoluta nem meramente relativa, mas uma condição estética e conceitual de possibilidade. No marco dessa conceitualização, a arquitetura é abordada como um dispositivo estético que media entre objetos e mundos, atualizando o conjunto de virtualidades contidas nas disposições do entorno. Para além de sua dimensão funcional ou construtiva, a arquitetura é proposta como uma forma de escrita espacial, capaz de fazer emergir configurações que afetam a percepção e modulam a experiência. A análise de obras emblemáticas de Albert Speer e Jørn Utzon permite pensar a arquitetura não como representação, mas como ato que desdobra e reconfigura o espaço a partir das noções de informação e intensidade. A tese sustenta que recuperar o pensamento do espaço a partir da virtualidade permite resistir à tendência contemporânea de homogeneização formal, abstração simbólica e tecnificação irrefletida do ambiente. Por fim, defende-se a ideia de que o pensamento estético sobre a arquitetura e o espaço permite reconfigurar a experiência sensível e abrir possibilidades epistemológicas para além dos paradigmas contemporâneos. O espaço, enquanto virtual, não se esgota em sua representação: insiste para existir.

**Русский.** *Название:* Виртуальное пространство: архитектура как посредничество между миром и объектом. *Ключевые слова:* Пространство; Виртуальность; Архитектура; Объект; Мир; Эстетика. *Резюме:* Данная диссертация представляет собой философско-эстетическое размышление о пространстве, понимаемом не как геометрическая сущность, физический контейнер или цифровая среда, а как виртуальность: реляционная категория, включающая потенциал конфигурации, выражения и появления. Работа отходит от ограниченного понимания пространства как исключительно цифровой среды. Вместо того чтобы ограничиваться его техническими или репрезентативными функциями, предлагается рассматривать пространство как поле возможностей, в котором сочетаются чувственные, материальные и символические отношения. С помощью герменевтического метода анализируются различные философские концепции пространства — от Канта, Лейбница, Гуссерля и Мерло-Понти, с особым вниманием к таким мыслителям, как Аристотель, Хайдеггер, Симондон и Хосе Луис Пардо, чьи работы позволяют понять пространство как активную сферу смысла, различия и актуализации, показывая при этом, что пространство не является ни абсолютной, ни просто относительной сущностью, а представляет собой эстетическое и концептуальное условие возможности. В рамках данной концептуализации архитектура рассматривается как эстетический диспозитив, осуществляющий медиацию между объектами и мирами, актуализируя совокупность виртуальностей, содержащихся в конфигурациях среды. Превосходя свою функциональную или конструктивную роль, архитектура предлагается как форма пространственного письма, способная вызывать конфигурации, воздействующие на восприятие и модулирующие опыт. Анализ знаковых произведений Альберта Шпеера и Йорна Утзона позволяет рассматривать архитектуру не как представление, а как акт, который разворачивает и сворачивает пространство, исходя из понятий информации и интенсивности. В работе утверждается, что возвращение к мышлению пространства через призму виртуальности позволяет противостоять современной тенденции формальной гомогенизации, символической абстракции и бездумной технизации среды. В заключение защищается идея о том, что эстетическое мышление об архитектуре и пространстве позволяет переконфигурировать чувственный опыт и открыть эпистемологические возможности за пределами современных парадигм. Пространство, как виртуальное, не исчерпывается своей репрезентацией: оно настаивает, чтобы существовать.





Para Amalia Rizal  
y aquellos paisajes colombianos

# Agradecimientos

A mi director, *Jorge William Montoya*, por su entusiasmo, paciencia y sabiduría como docente, así como por la precisión de sus comentarios durante la escritura de esta tesis. A *Yuliana S. Escobar* por aquella conversación sobre la información y Lamarck. A *Andrés Ramírez Vásquez* por su rigurosidad con el pensamiento estético y la motivación para embarcarme en esta maestría. A *Ricardo Benavides Uribe* y *Emanuel Molina Flórez* por las conversaciones inconclusas sobre temas que, aparentemente, parecían no tener ninguna importancia. A *Santiago Orozco Duque* por mostrarme aquellos textos de ciencia ficción que suscitaron la pregunta por lo virtual hace 16 años. A *Ana Bolena*, *Valentina* e *Iván Manuel* por su incondicionalidad a pesar de no comprender bien qué se suponía que estaba haciendo (y con justa razón). A *Alessandro Zorzi*, usuario desconocido de Youtube, por su imprecisa interpretación de piano que me ayudó a encontrar serenidad durante tantas noches. A *María Clara Caicedo* por su noción de complicidad, sin la cual no habría germinado ningún pensamiento o filosofía sobre el espacio que valiera la pena consignar en estas páginas. Finalmente, a cualquiera que decida, por voluntad o simple curiosidad, leer estas palabras.

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>12</b>
<b>I. Espacio y virtualidad</b>	<b>22</b>
La potencia de las cosas	74
Lo sensible in-visible	96
Fondo y forma	104
<b>II. De mundos y objetos</b>	<b>112</b>
Uexküll y el mundo	117
El sistema de los objetos	130
Punto clave	137
Disposición, composición, información	144
<b>III. Roma, Berlín, Oaxaca y Sídney</b>	<b>154</b>
Tecnicidad estética en Albert Speer	157
Utzon y los signos asémicos	171
La arquitectura como mediación	182
<b>IV. La intensidad de las ruinas</b>	<b>190</b>
Teoría del valor de la ruina	192
Ficción y complicidad	194
El lenguaje de las ruinas	196



# Introducción

En el desierto de La Guajira, en el extremo septentrional de Colombia, existe un paisaje insólito, un oasis invertido, que escapa a la comprensión sensorial ordinaria. En medio de la península desértica de la Alta Guajira se encuentra un bosque seco tropical que alberga vegetaciones endémicas y manantiales. Y, en el corazón de ese bosque, emergen gigantescas formaciones de dunas de arena situadas a varios kilómetros de las costas. Es decir, el desierto alberga un oasis, y éste, a su vez, contiene otro desierto. Una paradoja geográfica, una aparente contradicción geológica.

La ciencia ofrece su explicación. La presencia de las dunas obedece a la fuerza de los vientos alisios que arrastran la arena de mar hacia el sur y, en su encuentro con la serranía de Macuira<sup>1</sup>, generan una barrera natural que acumula la arena en el centro del bosque. Una interpretación de causalidad, que, no obstante, no agota el sentido absoluto del paisaje.

---

1. La Serranía de Macuira es una pequeña cadena montañosa que se encuentra en el nordeste de la Península de La Guajira.

El mito, en cambio, abre otra dimensión de comprensión. Para los Wayúu<sup>2</sup>, quienes habitan el territorio hace más de dos mil años, el origen de las dunas son obra de sus antepasados, los Arahucos. Según el mito, a los Arahucos les gustaba tanto el mar que anhelaban trasladarlo hasta sus hogares. Por tanto, transportaron la arena en sus bolsillos a través del desierto, para que una vez establecida aquella playa artificial sólo restara la presencia del mar en las montañas.

Los Arahucos se encontraron ante una empresa imposible, y las dunas de *Aleewolu'u* serían testimonio de un intento infructuoso, la ruina de un mar que no llegaría. O que no ha llegado, todavía. Una costa que no ha de devenir mar, que no es mar en absoluto, pero que evoca algo a partir de la diferencia, de lo que *no debería* estar ahí.

Los hombres de ciencia dirían que se trata de una falsedad si se pretendiera explicar el fenómeno a partir de pueblos de otros tiempos que cargaban la arena consigo. Explicarían el valor del mito desde los métodos científicos aceptados, diseñarían instrumentos cualitativos de análisis y pretenderían develar los misterios. Entrañarían, de este modo, el abismo que separa las nociones de naturaleza y cultura, y, si acaso, podrían proponer supuestas nuevas miradas de transversalidad disciplinar. Pero siempre desde la distancia, desde la comprensión física del territorio aislada de la imaginación colectiva que originó el relato.

Se trata, pues, de la vieja historia ya contada sobre la dicotomía entre lo real y lo falso, la verdad y la mentira, la razón versus lo sensible. Es la batalla entre lo medible y cuantificable, contra lo insensato, que no es más que la ficción, el mito o mentira que también aparece *en y por* el lugar. Podríamos calcular la velocidad de los vientos y la densidad de la arena, así como clasificar la topografía que permite que aparezca la unicidad del paisaje. Por su parte, podríamos también rastrear los orígenes del mito, aplicar el filtro de la causalidad y analizarlo como texto desde las herramientas sociológicas y lingüísticas pertinentes. De este modo, dos formas de ver se convertirían en una sola forma de proceder, donde lo sensible se entiende desde lo inteligible.

O por el contrario, podríamos asumir el mito como una verdad, utilizar la literalidad como fuente de conocimiento empírico y la

---

2. Los Wayúu o Guajiros son la población indígena que habita la región de la Alta Guajira.

retórica como justificación de nuestras creencias. En ambos casos, nos encontramos ante dos modos de ser que parecen incompatibles, pero que en ningún caso agotan la potencia expresiva de ese paisaje. En otras palabras, nos hallamos ante un paisaje que no puede ser restringido, que no se agota ni como objeto ni como fenómeno del mundo, y en ese trasegar entre el supuesto de lo real científico y lo ficcional mítico, nos vemos abocados a pensar en la contingencia y la virtualidad del lugar.

Un paisaje contingente que *puede* o no puede significar una explicación o un mito. Puede ser simple y llanamente paisaje porque así lo definimos desde la semántica más elemental. Usamos la convención “*paisaje*” para denotar nuestra exterioridad, pero podríamos ignorar las causas de su existencia y las ficciones asociadas. Podríamos contemplar la escena de las dunas en medio del bosque a través de nuestro aparato perceptivo y recibir los estímulos propios del lugar sin asociar ningún conocimiento, relato o recuerdo, y allí es donde emerge la noción más importante que pretendemos introducir: lo virtual como *potencia*. El paisaje se convierte ya no en contingencia de discursos, sino en virtualidad, en objeto en estado de latencia que puede (o no) desplegar un mundo.

Lo virtual lo abordamos desde la noción aristotélica de *potencia* o *fuerza*, recuperada por la escolástica medieval e ignorada en la filosofía contemporánea. La contención del desierto en el bosque y el bosque en el desierto demuestra la otredad de lo mismo, y en esa mismidad radica la paradoja de su diferencia. Lo virtual existe aquí cuando los límites de la percepción no se actualizan en significados o referencias porque no cuentan con un lenguaje que permita descifrar o *des-ocultar* el misterio. El paisaje resulta entonces una escritura asémica a la cual nuestra sensibilidad responde como receptora de un estímulo incomprensible, donde las explicaciones científicas o los mitos son sólo dos elementos contingentes que convergen o se aíslan entre sí según sea el caso. Esta recepción sensible sólo nos puede remitir a la *aisthēsis* (αἴσθησις)<sup>3</sup> de una espacialidad que se abre a la percepción a través de

---

3. La noción de *aisthēsis* se comprende aquí desde su raíz etimológica que alude a lo sensorial a través de los sentidos. Se debe considerar la diferencia con la noción de *estética*, que trata sobre lo sensible, excediendo las limitaciones del cuerpo sintiente.

la relación entre diferentes cuerpos. Por un lado, la exterioridad del paisaje que se asume como cuerpo preexistente y por el otro el sujeto que recibe la impresión y la transforma en experiencia sensible y/o inteligible. Vemos un lugar y nos convertimos en aparatos receptores o transmisores de información, condensamos nuestras intuiciones, nos hacemos a una idea y evocamos lo conocido como metáfora de todo cuanto no podemos entender por completo. Es decir, construimos relaciones entre lo conocido para abordar lo desconocido, y en este sentido, construimos el lugar desde la percepción, y la organización de la percepción en categorías posibilita el lenguaje sobre lo sentido.

En otras palabras, aquel desierto que ha sido excusa de esta introducción no podría existir sino se comprendiera desde diferentes aristas que escapan a las definiciones de las ciencias exactas o humanísticas, y sólo es posible aprehenderlo parcialmente desde el pensamiento estético. Y aún así, nunca se podría llegar al desierto como un objeto que se encierra en sí mismo, sino desde la potencia de sí, que implica al menos la condición de posibilidad de apertura o relacionamiento con todo lo que *no* es desierto. Es decir, la estética no sólo puede y debe ocuparse en nuestro ejemplo de los significados (qué es y qué no es un desierto) o lo sentido desde la subjetividad, sino también de lo que no se ha captado como signo o no cuenta con un sistema de referencia.

Para ejemplificar lo anterior podríamos imaginarnos una escena hipotética. Supongamos que estamos situados a una distancia prudente del paisaje. Podemos ver en su totalidad las montañas y las dunas insertas. A través del lenguaje podríamos procurarnos una descripción más o menos acertada de lo que vemos, si el objetivo fuera meramente comunicar lo visto. Supongamos ahora que el mismo paisaje nos conmueve, y lo que antes era una descripción lo transformamos poéticamente a partir de adjetivaciones que se aproximen metafóricamente a la emoción percibida, en una acción que hasta ahora estaría estrictamente limitada por nuestra subjetividad. Imaginemos que otra persona, aquel *otro*, despierta la *otredad*. Nos explica la ciencia de las dunas y nos relata el mito de los Arahucos. Inevitablemente el objeto central de nuestra percepción se actualizaría

porque se le ha dado una nueva forma a la forma original, se ha *informado* (*informare*), y nuestra percepción no estaría relegada a la reducción de la subjetividad y tampoco a la materialización de nuestra expresividad desde las palabras o con los recursos del lenguaje.

¿Qué pasaría entonces con el paisaje si lo despojamos de la información que hasta ahora ha *coexistido* con él? Seguiría allí, sin duda, pero no sería *ese* paisaje sino *otro*, porque la información altera las formas, sean concretas o abstractas, y lo sensible escapa a la delimitación semántica de lo que es un desierto, una duna o un bosque, y escapa todavía más a lo que significa pensar, sentir, expresar o representar.

En conclusión, nuestro desierto plantea una pregunta implícita no por el ser de la cosa en sí, sino por el conjunto de interrelaciones posibles, imposibles o insospechadas que permiten la convergencia entre el sentir y el pensar. No hablamos de *un* desierto, ni de *este* desierto, sino de la interacción entre *difer-entes* que permiten que, en un momento dado, el desierto sea desierto o sea otra cosa, que tenga significado o sea asémico en absoluto. Esto no es más que pensar la potencia del paisaje que nos ha ocupado hasta ahora y la otredad de los objetos y mundos que configuran todo espacio.

...

Esta tesis surgió como mera intención de traducir un presentimiento sobre las palabras, los paisajes y los objetos en pensamiento sobre los espacios. La denominación como espacio virtual implica una tautología, en la medida en que *todo espacio es virtual*, ya que lo virtual es, para nuestros fines, lo que permite la apertura de una espacialidad y es la cuestión central del discurso que se abordará en los capítulos subsiguientes. Cuando hablamos de la arquitectura como mediación entre mundo y objeto, debo señalar una ligereza cometida adrede

con el título que podría confundir al lector. Si bien se pretende una aproximación a los conceptos de arquitectura y mediación, no podemos referirnos del mismo modo a las nociones de mundo y objeto. Espacio, virtualidad, arquitectura y mediación son las constantes, mundos y objetos son las variables. Por tanto, siempre tendremos que hablar desde la pluralidad, así conceptualmente se nos permita la singularidad.

Sin embargo, todo lo anterior se podría reducir a una intuición originaria: instaurar un pensamiento sobre lo virtual en la arquitectura. Desde hace un largo tiempo, la noción de virtualidad se ha visto restringida semánticamente a aquello que alude a los avances tecnológicos y digitales, donde lo virtual suele hallar correspondencia exclusivamente con entornos modelados informáticamente y a los cuales se accede a través de dispositivos técnicos. La absoluta popularidad de la terminología derivada de las ciencias informáticas ha opacado el origen y evolución del concepto que nos remite a la *fuerza* o *potencia* de las cosas o ideas.

Esto podría parecer superfluo, pero resulta cuando menos inquietante que las palabras que se multiplican en los discursos cotidianos y académicos terminen reduciendo su campo de significación en lugar de expandirlo. Por lo anterior, pensar lo virtual como potencia, como palabra, como inmanencia de las cosas y los mundos, merece la pena.

Ahora bien, la arquitectura no es sólo ejemplo o excusa para cualificar un concepto, ya que así como lo virtual parece haberse perdido en la marea de la digitalización, el pensamiento estético sobre la arquitectura en nuestra contemporaneidad parece adolecer de algo similar, se ha perdido en los procedimientos constructivos, paradigmas pseudoecologistas, políticas subjetivistas e ilusiones tecnocráticas que han derivado también en la reducción de su campo de significación. Basta con salir a las calles de nuestras ciudades para ver la homogeneización formal y estructural de las edificaciones, que si bien cada día son más audaces técnicamente, en la mayoría de ocasiones sólo se convierten en habitáculos utilitarios que poco o nada despiertan nuestra sensibilidad.

Es entonces cuando vemos que la arquitectura, como objeto estético, parece estar perdiendo el lugar que le corresponde. Ya no por la imposición de estilos ni por la supremacía de una ideología formal sobre otra, sino por la ausencia de una filosofía en la cual sustentarse.

Esta tesis no busca, en absoluto, convertirse en una crítica de la arquitectura. Tampoco aducir a la nostalgia de otros tiempos. Lo que persigue es discurrir sobre el espacio. Pero no sólo del espacio en sí, sino de la convergencia de afectaciones que suceden y tienen lugar, que ocupan y se sitúan entre los objetos, que despliegan mundos, que producen *otredad*.

Para lograr ordenar las intuiciones y dar forma al discurso, se empleó el método hermenéutico donde se aborda la comprensión a través de la interpretación. A diferencia del método científico, con la hermenéutica (particularmente la hermenéutica de la distancia propuesta por Paul Ricoeur) no se pretende un hallazgo de causalidad sino una aproximación al entendimiento desde la dialéctica, que en este caso implica la intertextualidad entre posturas filosóficas heterogéneas.

Por lo anterior, la tesis se desarrolla en cuatro capítulos. En el primero, concerniente a las nociones de *espacio y virtualidad*, se procura una aproximación conceptual y se describen planteamientos filosóficos y estéticos afines desde la generalización, así como la distancia y tangencialidad con lo digital. En el segundo, *de mundos y objetos*, se profundiza no sólo en los aspectos semánticos y las interacciones espaciales, sino que se plantea la hipótesis central de la investigación, donde la arquitectura supera su condición de objeto útil habitable para transformarse en mediación entre partes, y donde el sujeto es dispositivo de actualización más que mero receptor de impresiones. A su vez, se aborda el problema de pensar el mundo como singularidad y dirimir el conflicto de lo sensible espacial como subjetividad. En el tercer capítulo, *Roma, Berlin, Oaxaca y Sidney* se profundiza en la arquitectura como manifestación visible de virtualidades a través de las obras de Albert Speer y Jørn Utzon. Finalmente, el cuarto capítulo, *la intensidad de las ruinas*, debe abordarse como un epílogo donde se intenta dar cuenta de las ruinas presentes en el trayecto que va del espacio a la arquitectura.

Considerando que se abordan diferentes autores y obras, es importante mencionar que no se pretendió una profundización en los términos, ni rastrear por completo su origen, sino sólo aproximarse a una suerte de entendimiento sensible a partir de lo invisible. Lo virtual, al existir en potencia y no en acto, se escapa justo cuando busca materializarse. No tiene lugar, pero posibilita un lugar. Puede suceder en el futuro a partir de una obra, espacio u objeto, pero también se puede rastrear la comunión de elementos que suscitaron virtualidades pasadas. Lo virtual es atemporal, y es por ello que se piensa desde lo espacial, se plantea como una negación del tiempo y no como un fenómeno. Negación cometida a propósito, no para situar jerarquías conceptuales o regresar a viejas dicotomías entre tiempo y espacio, sino para buscar ordenar el discurso y evitar derivas epistemológicas que podrían resultar inabarcables y poco fecundas para el objeto de estudio.

Por lo mismo, más allá de la elección de la hermenéutica como método, este trabajo tampoco se inscribe en una posición filosófica determinista, sino que se vale de fragmentos teóricos y esbozos conceptuales para allanar el camino que permita que algo sea dicho sobre el espacio, la virtualidad, los mundos, los objetos y la arquitectura desde la estética. En consecuencia, podría resultar extraño para el lector que se citen autores que se encuentran en orillas filosóficas opuestas y que aparentemente podrían resultar contradictorias. Es el caso de *Uexküll* y *Lamarck*, así como de *Simondon* y *Heidegger*, que expresan pensamientos, modos de existencia disímiles o incluso, irreconciliables. No obstante, es importante aclarar que no se trata de disuadir al lector para que se incline por una teoría sobre otra, sino que se extraen segmentos textuales para configurar un discurso que busca la relación entre diferentes. En este sentido, podemos, por ejemplo, abordar la noción de *punto clave* en Simondon, el concepto de *Umwelt* o *mundo circundante* en Uexküll, la concepción de *información* para Lamarck y al mismo tiempo hablar de *pensamiento* o *presentimiento* en Heidegger, evidenciando contrastes en lugar de contradicciones.

Del mismo modo, merece la pena comentar una postura subjetiva sobre la investigación que ha atravesado estas páginas: la indagación

requiere divagación. En el momento de ideación de esta tesis, hace ya varios años, me encontraba leyendo un libro de ciencia ficción de Ray Bradbury titulado *El hombre ilustrado*. En uno de los cuentos de este texto, *La Pradera*, se narra la existencia de un cuarto dotado de pantallas que permiten visualizar lo que el usuario imagine. Si la persona entraba al cuarto y pensaba en París, inmediatamente el cuarto componía una escenografía (virtual, si se quiere) de las calles parisinas. La historia se centra en una familia en donde los hijos, un par de hermanos, desarrollan una obsesión por permanecer en la simulación. Este cuarto, en determinado momento, se queda “atascado” con la representación de una sabana africana, permaneciendo inmutable ante los intentos de cambiarlo. Los padres, preocupados por la intensidad de aquella escena y por el comportamiento cada vez más errático de sus hijos, deciden irse de aquella casa, permitiéndoles a sus hijos jugar por última vez. Los padres ingresan al cuarto y el cuento termina con una imagen de leones devorando sus restos en la distancia de la sabana.

Más allá del carácter fantástico del texto, permite pensar en aquello que excede lo literario. La potencia de un espacio que ya no sólo representaba sino que se actualizaba. Las simples imágenes emitidas se transforman en realidad tangible. Realidad que devora a sus receptores, que los inserta en otro mundo.

Esta divagación, entre muchas otras que se han instalado en esta tesis, motivaron la inquietud por lo virtual y por el espacio, e incluso precedieron al interés por la arquitectura o la estética como áreas de formación. Traducir algunas de esas divagaciones en indagaciones ha sido la tarea que he decidido emprender en esta investigación.

Todo esto para decir que hay un espacio virtual esperando por existir. Que, como la isla Speranza de Michel Tournier, *insiste* para existir.



# Espacio y virtualidad

Lo que lo complica todo es que lo que no existe se empeña en hacer creer lo contrario. Hay una gran y común aspiración de lo inexistente hacia la existencia. Es como una fuerza centrífuga que impulsaría hacia el exterior todo lo que agita dentro de mí: imágenes, ensoñaciones, proyectos, fantasmas, deseos, obsesiones.

Lo que no existe, *in-siste*. Insiste para existir.

*Viernes o los limbos del Pacífico*

**Michel Tournier**

Lo único que no podemos retirar del espacio es nuestra mirada.

*Las formas de la exterioridad*

**José Luis Pardo**

El espacio existe. Es una máxima que se da por cierta. Pensar la existencia sin espacio es imposible, porque hasta el pensamiento requiere de espacio, de un espaciamento entre lo uno y lo otro. El lenguaje es por sí mismo espacial, ya que no hay semántica sin sintaxis, sin el orden entre signos y el espacio entre ellos. Y es imposible no sólo desde lo concreto sino también desde lo abstracto. Un cuerpo sin espacio sería una materia llena, pero no permitiría el lugar para distanciarse y afirmar que se trata de materia alguna. Lo mismo con cualquier ejemplo de la geografía o las ciencias del espacio, sea una montaña, un río, un paisaje o un

satélite, el espacio es, irremediabilmente, la condición de posibilidad de existencia de todas las cosas. Por lo anterior, su acepción no está restringida a un contexto material, ya que se puede hablar de espacio literario, espacio social, espacio mental, etcétera. Sin embargo, cuando se habla desde un supuesto concreto del espacio, como por ejemplo, el espacio geográfico, se halla la misma indeterminación, el misterio sobre si el espacio es algo por sí mismo o si existe sólo cuando entra en contacto con otras cosas. El espacio, singular, sin complemento, como univocidad conceptual, es de difícil comprensión, hay un halo de penumbra que sólo se esclarece cuando se le añade lo *otro*, otredad que necesita espacializarse para existir.

Para Heidegger (2009), “la pregunta que interroga qué es el espacio como espacio no ha sido todavía planteada, y aún menos respondida. Sigue estando indeciso de qué manera es el espacio, e incluso, si puede atribuírsele un ser en absoluto” (p. 17)<sup>1</sup>. No obstante, no se trata de que el espacio no haya emergido como pregunta desde los albores del lenguaje, sino que en la medida en que se procura una interrogación, surgen distintos caminos desde las ciencias y la filosofía. En la obra de Kant se manifiesta una de las nociones que más ha perdurado en el tiempo, la condición sensible *a priori* del espacio. Según Kant (1974):

El concepto de espacio no es abstraído de las sensaciones externas, porque no puedo concebir que algo esté puesto fuera de mí sino representándomelo cual en un lugar diferente de aquel en que yo mismo estoy; ni a las cosas, representármelas unas fuera de otras, sino colocándolas en diversos lugares del espacio. Así que la posibilidad de percepciones externas, en cuanto tales, presupone el concepto de espacio; no lo crea; como también las cosas que están en el espacio afectan a los sentidos, el espacio mismo no puede ser sacado de los sentidos (p. 39)<sup>2</sup>.

Esta disertación problematiza y, a su vez, resuelve el ser del espacio. No es entonces un objeto que se presente en tanto experiencia sensorial del mundo sino que está en nosotros. La sensibilidad está

---

1. Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder Editorial.

2. Kant, I. (1974). *De la forma y de los principios del mundo sensible y del mundo inteligible*. Ediciones Biblioteca Central de Venezuela.

pre-configurada para asumir el espacio en cuanto tal, como un código previamente diseñado en la intuición. A la luz de la misma hipótesis, la perspectiva kantiana desarrolla el problema del tiempo como intuición. Para Kant “el tiempo es la condición formal *a priori* de todos los fenómenos en general. El espacio, como forma pura de toda intuición externa, está limitado, como condición *a priori*, sólo a los fenómenos externos” (Kant, 2007, p. 102)<sup>3</sup>.

Aunque parezca que se trata de dos cuestiones equiparables, a saber el espacio y el tiempo, implícitamente se aduce a una jerarquía de la intuición temporal respecto a la espacial, ya que el tiempo abarca no sólo los fenómenos internos sino también los externos, mientras que a la condición formal del espacio la reduce a exterioridad. Es decir, el tiempo obedece al sentido interno donde nos reconocemos como sujetos y las determinaciones de la mente, mientras que lo externo es aquello con lo que entramos en contacto, en el afuera, como los objetos y su extensión en los lugares:

Por medio del sentido externo (propiedad de nuestro espíritu) nos representamos objetos como fuera de nosotros y todos ellos en el espacio. En él es determinada o determinable su figura, magnitud y mutua relación. El sentido interno, mediante el cual el espíritu intuye a sí mismo o intuye su estado interno, no nos da, es cierto, intuición alguna del alma misma como un objeto; pero es, sin embargo, una forma determinada, bajo la cual tan sólo es posible una intuición de su estado interno, de modo que todo lo que pertenece a las determinaciones internas es representado en relaciones de tiempo (Kant, 2007, p. 90)<sup>4</sup>.

Esta noción sobre el espacio permite un esquema trascendental, pero al mismo tiempo reduce la condición de posibilidad del espacio a la organización interna del sujeto. Es decir, tanto el tiempo como el espacio son asuntos que conciernen a la plena subjetividad del ente perceptor, como un modo de organización de lo sentido. Por otra parte, valdría la pena preguntarse el porqué el tiempo goza de una determinación tanto interna como externa, mientras que el espacio se halla restringido a la exterioridad.

---

3. Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Colihue.

4. *Ibid.*

¿No es posible, a riesgo de equívocos interpretativos, que el sentido interno, que el espíritu o el pensamiento, se presente no sólo como sucesión de eventos sino como espacialidades, como lugares, como situaciones? Las metáforas que aducen a la organización mental o sensible no sólo son temporales. Del mismo modo que se puede expresar que un recuerdo implica una trayectoria en el tiempo, también puede ser una representación de un entorno. Así como también un pensamiento implica cercanía entre conceptos e intuiciones, más allá de la secuencialidad temporal. En otras palabras ¿no es el lenguaje lo que permite espacializar la interioridad?

Más allá de la pregunta (que quedaría abierta) o de profundizar en la tesis kantiana, se trata de buscar un método de aproximación al entendimiento del espacio, y, eventualmente, una defensa de su primacía sobre el tiempo.

En la obra de Spinoza, si bien no se define conceptualmente el ser del espacio o el tiempo, para él ambas cuestiones se manifiestan como modos de expresión de una *sustancia*<sup>5</sup> única que es infinita, eterna, y abarca todo lo que existe. En el sistema de Spinoza, esta sustancia es *Deus sive Natura* (Dios o la Naturaleza) y la define así: “por sustancia entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí, es decir, aquello cuyo concepto no necesita el concepto de otra cosa, por el que deba ser formado” (Spinoza, 2000, p. 39)<sup>6</sup>. Un concepto que precede a todos los demás, una divinidad que da forma a las cosas.

Kant criticaría esta postura planteando que si se asume que el tiempo y el espacio parten de una misma sustancia omniabarcadora, entonces la existencia de las cosas se limitaría a lo *nouménico*<sup>7</sup>, es decir, al objeto incognoscible por nosotros, ya que estamos limitados a la comprensión sensible a través de los fenómenos o representaciones de los objetos. En su *Crítica de la razón práctica*, Kant afirma que:

---

5. Spinoza, a diferencia de Descartes, considera que sólo existe una única sustancia y que de ella se desprenden diferentes modos. Descartes plantea una clasificación de sustancias diferenciadas, entre las que se cuenta la de *res extensa*.

6. Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editorial Trotta.

7. Kant diferencia al *fenómeno* como los objetos que representamos a través de nuestra sensibilidad y al *noúmeno* como la cosa en sí, tal como es, que es incognoscible por nosotros por las limitaciones de las intuiciones *a priori*. Es decir, conocemos los objetos como representados pero en cuanto tal.

Si no se acepta aquella idealidad del tiempo y del espacio, no queda otra solución que el spinozismo, en el cual espacio y tiempo son determinaciones esenciales del ente primero y las cosas de él dependientes (como también nosotros mismos) no son sustancias, sino sólo *accidentes* inherentes a él (Kant, 2003, p. 90)<sup>8</sup>.

Plantear que lo dependiente del espacio y el tiempo, como los objetos o nosotros mismos, son *accidentes* de la sustancia en el pensamiento de Spinoza abre una dimensión inexplorada en lo que respecta a la existencia de los sujetos y objetos. Kant lo enuncia para evidenciar una contradicción, pero es cuando menos una hipótesis sugerente que excedería el esquema trascendental ¿y si todo cuanto existe no es más que una sustancia que fuese arrojada, cuya forma no es posible discernir más que en el accidente, en la indeterminación de las posibilidades de esa sustancia? Una sustancia regada, incontrolable, infinita, que es imposible de asir con el pensamiento o con la sensibilidad. Sustancia que mezcla nómeno y fenómeno, que suscita el pensamiento desordenado, la ausencia de categorías por su univocidad, una geografía de lo abstracto y lo concreto que en su discurrir no permite límite alguno ¿no sería, quizá, esta sustancia el espacio?

No el espacio como absoluto, sino el espacio como condición de otros espacios. Es decir, el espacio como analogía de la sustancia en la medida en que puede ser aquello que no requiere del concepto de otra cosa, que existe por sí mismo y se sustrae de todo lo demás. Materia como modo de ser del espacio y espacio como virtualidad de la materia.

En contraste con la anterior visión especulativa, para Newton hay un espacio absoluto y uno relativo. El espacio absoluto es inmutable, está dado como fondo de lo real, como escenografía del mundo, es estático e inalterable. El espacio relativo sería una porción cualquiera de ese espacio, pero que está sometido a la percepción sensorial y puede variar según los objetos y su disposición. Sin embargo, desde el punto de vista absoluto, el espacio no cambia aunque sí lo haga nuestra percepción:

---

8. Kant, I. (2003). *Crítica de la razón práctica*. Editorial La Página.

El espacio absoluto, por su naturaleza y sin relación a cualquier cosa externa, siempre permanece igual e inmóvil; el relativo es cualquier cantidad o dimensión variable de este espacio, que se define por nuestros sentidos según su situación respecto a los cuerpos, espacio que el vulgo toma por el espacio inmóvil: así, una extensión espacial subterránea, aérea o celeste definida por su situación relativa a la Tierra. El espacio absoluto y el relativo son el mismo en especie y en magnitud, pero no permanecen siempre el mismo numéricamente. Pues si la Tierra, por ejemplo, se mueve, el espacio de nuestra atmósfera que relativamente y respecto a la Tierra siempre permanece el mismo, ahora será una parte del espacio absoluto por la que pasa el aire, después otra parte y así, desde un punto de vista absoluto, siempre cambiará (Newton, 1997, p. 31)<sup>9</sup>.

Por su parte, Leibniz se opondría con determinación a la concepción del espacio como un ente absoluto, y en su correspondencia con Clarke (discípulo de las ideas newtonianas) refutaría:

En cuanto a mí, he señalado más de una vez que consideraba el espacio como una cosa puramente relativa, al igual que el tiempo; como un orden de coexistencias, mientras que el tiempo es un orden de sucesiones. Pues el espacio señala en términos de posibilidad un orden de las cosas que existen al mismo tiempo, en tanto que existen conjuntamente, sin entrar en sus peculiares maneras de existir; y en cuanto vemos varias cosas juntas, nos damos cuenta de este orden de cosas entre ellas (Leibniz, 1980, p. 68)<sup>10</sup>.

El espacio es entonces, para Leibniz, *relacional*. Más allá del relativismo del espacio, su existencia se da *entre* los objetos y la relación conjunta con su *disposición*. El espacio no es cosa, propiedad o sustancia, sino que surge como sistema, como orden de las cosas que existen *juntas*. En la misma correspondencia expresaría que “si el espacio es una propiedad o un atributo, debe ser la propiedad de alguna sustancia. El espacio vacío limitado, que sus defensores suponen entre dos cuerpos, ¿de qué sustancia sería la propiedad o la afección?” (Leibniz, 1980, p. 79)<sup>11</sup>. Leibniz (1980) continuaría con sus disertaciones afirmando que no considera que haya espacio sin

---

9. Newton, I. (1997). *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Editorial Altaya.  
10. Leibniz, G. W. (1980). *La polémica Leibniz - Clarke*. Taurus Ediciones.  
11. *Ibid.*

materia (p.86)<sup>12</sup> y que “el espacio no es otra cosa más que un orden de existencia de las cosas que se manifiesta en su simultaneidad” (Leibniz, 1980, p. 106)<sup>13</sup>. Habla también de las *criaturas*, como seres finitos, materiales o inmateriales, creados por Dios, que determinan el ser del espacio, ya que para el filósofo “si no hubiera criaturas, no habría ni tiempo ni lugar y, en consecuencia, tampoco espacio actual” (Leibniz, 1980, p. 130)<sup>14</sup>.

Hasta ahora, la postura de Leibniz se aproxima a la máxima que se pretende sustentar en la que *todo espacio es virtual*. Al considerar el espacio como orden de existencia entre los objetos, lo virtual espacial abarca la generalidad de todas las formas de disponer, ya que no alude a un modo específico de situar o de ser (o un modo absoluto de ser como la postura newtoniana), sino que el espacio “es lo que resulta de los sitios tomados juntos” (Leibniz, 1980, p. 112)<sup>15</sup>. Es decir, sin importar dónde se sitúen los objetos, o las infinitas formas de disponerlos, se puede entender por espacio el conjunto de posibilidad o potencialidad entre diferentes ordenes donde exista una relación con la materia, negando el espacio como vacío absoluto:

No digo que la materia y el espacio sean la misma cosa; digo solamente que no hay espacio allí donde no hay materia y que el espacio en sí mismo no es una realidad absoluta. El espacio y la materia difieren como el tiempo y el movimiento. Sin embargo, esas cosas, aunque diferentes, son inseparables (Leibniz, 1980, p. 119)<sup>16</sup>.

El espacio ordena la coexistencia entre los objetos, sin los cuáles no habría más que contradicción. Leibniz no sólo se opondría a la univocidad del espacio absoluto sino que también se distinguiría por pensar la sustancia desde la multiplicidad, a diferencia de Spinoza donde sólo es posible la sustancia única. En su *Monadología*, Leibniz manifiesta que existen sustancias simples ya que son condición necesaria para las sustancias compuestas que permiten la agrupación:

---

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

(1) La Mónada, de la que vamos a hablar aquí, no es sino una sustancia simple que entra en los compuestos; simple quiere decir sin partes. (2) Es, empero, preciso que haya sustancias simples, puesto que hay compuestos (2); pues lo compuesto no es sino un montón o *aggregatum* de simples. (3) Ahora bien, allí donde no hay partes, tampoco hay extensión, ni figura, ni divisibilidad posibles. Y estas Mónadas son los verdaderos Átomos de la Naturaleza y, en una palabra, los Elementos de las cosas (Leibniz, 1981, p. 73)<sup>17</sup>.

Un punto de convergencia con la noción de Spinoza es que para Leibniz hay una sustancia suprema, que es Dios, que no posee nada por fuera de ella y “debe ser incapaz de límites y contener tanta realidad cuanta sea posible” (Leibniz, 1981, p. 107)<sup>18</sup>. Pero se diferencia en cuanto los seres se pueden comprender como unidad, como mónadas, que son sustancias simples indivisibles que posibilitan una interacción con otras, que actúan espacialmente pero desde su unicidad. En otras palabras, relaciones que despliegan espacialidades.

Por su parte, la crítica Leibniz no se dirigía sólo a la perspectiva newtoniana sobre el espacio y el tiempo, sino también a la cartesiana. Descartes distingue entre la sustancia pensante y la sustancia extensa, la primera de ellas es lo que ocurre en la interioridad del pensar y el espíritu y la segunda es la corporeidad. Plantea un límite infranqueable entre ambas, *res cogitans* y *res extensa*, aduciendo que:

Aun cuando cualquier atributo baste para dar a conocer la sustancia, cada sustancia posee uno que constituye su naturaleza y su esencia, y del cual dependen todos los otros. A saber, la extensión tridimensional constituye la naturaleza de la sustancia corporal; el pensamiento constituye la naturaleza de la sustancia que piensa. Así, pues, todo lo que podemos atribuir al cuerpo presupone la extensión y mantiene relación de dependencia de que es extenso; de igual modo, todas las propiedades que constatamos de la cosa que piensa, solo son diversos modos de pensar (Descartes, 1995, p. 53)<sup>19</sup>.

Por tanto, la *res extensa* alude a aquello que tiene ancho, longitud y profundidad, a los cuerpos que ocupan el espacio y se extienden

---

17. Leibniz, G. W. (1981). *Monadología*. Pentalfa Ediciones.

18. *Ibid.*

19. Descartes, R. (1995). *Los principios de la filosofía*. Alianza Editorial.

en él, mientras que la *res cogitans* es inmaterial e indivisible, como la mente, el alma y el espíritu. El dualismo cartesiano ha sido clave en la perduración de una idea de espacio y sujeto distinguibles entre sí, un *yo* con el *afuera*. Sin embargo, Descartes reconoce que es problemática la interacción entre dos sustancias diferenciadas que no comparten atributos, al referirse, justamente, al espectro sensible del sujeto:

Me enseña también la naturaleza, mediante esas sensaciones de dolor, hambre, sed, etcétera, que yo no sólo estoy en mi cuerpo como un piloto en su navío, sino que estoy tan íntimamente unido y como mezclado con él, que es como si formásemos una sola cosa. Pues si ello no fuera así, no sentiría yo dolor cuando mi cuerpo está herido, pues no soy sino una cosa que piensa, y percibiría esa herida con el solo entendimiento, como un piloto percibe, por medio de la vista, que algo se rompe en su nave; y cuando mi cuerpo necesita beber o comer, lo entendería yo sin más, no avisándome de ello sensaciones confusas de hambre y sed. Pues, en efecto, tales sentimientos de hambre, sed, dolor, etcétera, no son sino ciertos modos confusos de pensar, nacidos de esa unión y especie de mezcla del espíritu con el cuerpo, y dependientes de ella (Descartes, 1977, p. 68)<sup>20</sup>.

El dualismo cartesiano, si bien se consolidó como paradigma del desarrollo científico, planteaba interrogantes que no fueron resueltos en su teoría. Uno de ellos es que la sustancia extensiva no era infinita, sino *indefinida*, pero no se plantea por la extensión cognoscible de los seres u objetos. El valor simbólico queda reducido al campo perceptivo y la extensión es viable desde el análisis geométrico, por lo que podría pensarse que el valor de todo cuanto existe como cuerpo es igual e indistinto, sólo cuantificable por la medición de longitudes. Por lo tanto, la postura de Leibniz, o incluso la de Kant, permite superar la dicotomía y hablar desde el plano de lo sensible, así sea desde la abstracción espacial como sustancias o como intuiciones.

Así pues, se ha procurado establecer un diálogo y contraste entre posturas filosóficas que posibilitan situar el espacio como concepto primordial en esta tesis. Se podría contrargumentar que las referencias empleadas son anacrónicas y no constituyen representaciones aplicables en la contemporaneidad. No obstante, no se trata de una

---

20. Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas*. Alfaguara.

genealogía discursiva alrededor del espacio, sino de hallar puntos de contacto entre corrientes de pensamiento diversas. Kant, Leibniz, Spinoza o Descartes pueden ser tan actuales como lo son los estudios más avanzados en el campo de la física mecánica o cuántica. Y lo son porque no se restringen a lo axiomático sino que permiten *metaforizar* el mundo.

Pero las concepciones clásicas de espacio no se agotan en si el espacio es sustancia, intuición o extensión. Tampoco si es algo interno de los seres o es forma aparte. No se agota en los dualismos, sino que envuelve y absorbe todo cuanto es, superando las categorías que desde nuestras limitaciones sensibles e inteligibles procuramos asignarle.

En el pensamiento de Hume vemos cómo comparte el rechazo por el espacio absoluto, pero lo hace desde el conocimiento empírico que permite lo sensorial. De nuevo, el sujeto es protagonista y el espacio es meramente relación ente cosas, pero no por la existencia de una o varias sustancias sino porque sólo podemos comprender a partir de la experimentación. Hume afirma que el espacio y el tiempo no son ideas separadas:

Las partes en que las ideas del espacio y el tiempo se dividen son, por último, indivisibles, y estas partes indivisibles, no siendo nada en sí mismas, son inconcebibles cuando no se hallan llenas de algo real y existente. Las ideas del espacio y el tiempo no son, por consiguiente, ideas separadas o diferentes, sino tan sólo el modo o el orden en que los objetos existen, o, en otras palabras, es imposible concebir un vacío y extensión sin materia o un tiempo en el que no haya sucesión o cambio en una existencia real (Hume, 1992, p. 91)<sup>21</sup>.

En consecuencia, Hume rechaza la naturaleza metafísica del espacio y se limita a lo que se puede experimentar desde nuestro aparataje sensorial. El espacio está dado porque hay materia así como hay tiempo porque hay sucesión. No hay espacio sino allí donde hay percepción de lo sentido.

Posteriormente, la fenomenología abriría un campo expandido para el entendimiento del espacio que se centra en la subjetividad. Para Husserl (2006) hay un entrelazamiento en lo perceptivo donde

---

21. Hume, D. (1992). *Tratado de la naturaleza humana*. Editorial Tecnos.

no se distingue tiempo o espacio como entidades independientes: “la intuición del mundo y la de los cuerpos físicos individuales, la intuición del espacio y la del tiempo, la intuición de la causalidad natural, todo ello se elabora unido y discurre entrelazado” (p. 14)<sup>22</sup>. El espacio de lo percibido es el espacio que interesa a la fenomenología, desde lo vivido se pueden expresar cuestiones universales, por eso la rebelión de Husserl respecto a las llamadas ciencias exactas. En su texto, *La tierra no se mueve* (título polémico, por decir poco), habría de manifestar que:

Tenemos un espacio circundante como sistema de lugares, es decir, como sistema de posibles términos de movimientos físicos, y, claro es, todos los cuerpos de la Tierra tienen su posición «respectiva» en este sistema. No así la propia Tierra. La cosa quizá fuera de otro modo si se obtuviese «una posibilidad en el pensamiento» para el intercambio de los suelos de experiencia (Husserl, 2006, p. 27)<sup>23</sup>.

A lo anterior añadiría que “el espacio interior a la Tierra y el exterior a ella forman, empero, un único espacio” (Husserl, 2006, p. 27)<sup>24</sup>. Pero detengámonos un momento para otear la expresión *sistema de lugares*. En principio, porque espacio y lugar no son lo mismo, así un lugar sea parte constitutiva de un espacio o el espacio sea una manera de actualización y/o representación de un lugar. También porque si aducimos que no hay sólo *un* lugar, sino que hay lugares, y que éstos forman el mismo espacio, entonces podemos aproximar lugar a una noción de *situación* respecto al sistema. En una nota aclaratoria de Husserl, explica que “un lugar es el término que una posible fragmentación delimita. El sistema de lugares equivale al orden global de partes separables” (Husserl, 2006, p. 27).

El lugar es, por tanto, aquella espacialidad donde ocurren los fenómenos. Y si el fenómeno es la forma de procurarse un entendimiento del mundo, entonces no hay conocimiento sin lugar. Lo susceptible de comprenderse está, necesariamente, *situado* en un

---

22. Husserl, E. (2006). *La tierra no se mueve*. Editorial Complutense.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

sistema de relaciones, incluso a la luz de las limitaciones sensoriales. Merleau-Ponty, discípulo de Husserl, propone en su *Fenomenología de la percepción* que el espacio objetivo es convención. Propone al cuerpo y al espacio vivido como el eje de su estructura de comprensión de lo que es externo, por lo que necesita de una mirada o punto de vista del sujeto, procurando su objetivación como primer acercamiento:

Asediado por el ser, y olvidando el perspectivismo de mi experiencia, en adelante trato al ser como objeto, lo deduzco de una relación entre objetos. Considero mi cuerpo, que es mi punto de vista acerca del mundo, como uno de los objetos de este mundo. La consciencia que tenía de mi mirada como medio para conocer, la contenciono (*refouler*), y trato a mis ojos como fragmentos de materia. A partir de este momento éstos se instalan en el mismo espacio objetivo en el que quiero situar el objeto exterior, y creo engendrar la perspectiva percibida con la proyección de los objetos sobre mi retina (Merleau-Ponty, 1993, p. 90)<sup>25</sup>.

Sitúa al sujeto como centro de las posibilidades fenomenológicas del espacio, argumentando “que nuestro cuerpo no está en el espacio ni, tampoco, está en el tiempo. Habita el espacio y el tiempo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 156)<sup>26</sup>. Y por ende, tanto espacio como tiempo son horizontes indeterminados que albergan otros puntos de vista, que reinician espacialidades y temporalidades según sea el caso (Merleau-Ponty, 1993, p. 157)<sup>27</sup>. Para comprender mejor este asunto, el filósofo plantea que sólo es posible representar el espacio si previamente el cuerpo ha sido introducido *en* el espacio:

Para que podamos representarnos el espacio es preciso que hayamos, primero, sido introducidos en él por nuestro cuerpo y que éste nos haya dado el primer modelo de las transposiciones, de las equivalencias, de las identificaciones, que hacen del espacio un sistema objetivo y permiten a nuestra experiencia ser una experiencia de objetos, de abrirse a un «en-sí» (Merleau-Ponty, 1993, p. 159)<sup>28</sup>.

---

25. Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta - De Agostini.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

El espacio no es algo dado sino una simultaneidad que aparece cuando el cuerpo es *arrojado*. Y el cuerpo, a través de su campo perceptivo, abre la espacialidad que permite el reconocimiento del espacio en cuanto es. El cuerpo hace también que aparezcan las cosas, es una proyección hacia el afuera que otorga significaciones para que las cosas puedan ser comprendidas como cosas. Lo noumérico kantiano pierde territorio, porque lo que se contempla como real surge espontáneamente a partir del fenómeno.

No hay espacio objetivo para Merleau-Ponty sin la disposición del cuerpo receptor. Sin embargo, el cuerpo no es cosa, sino que, a modo de paradoja, puede comprenderse a sí mismo como espacio, según su discurso “el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 163)<sup>29</sup>. Pero no se limita a la expresividad como relación de objetos dispuestos en su exterioridad sino que manifiesta que no hay existencia posible en la espacialidad sin la presencia o mirada del sujeto:

En el espacio mismo y sin la presencia de un sujeto psico-físico, no hay ninguna dirección, ningún interior, ningún exterior. Un espacio está «encerrado» entre los lados de un cubo como nosotros estamos encerrados entre las paredes de nuestra habitación. Para poder pensar el cubo, tomamos posición en el espacio, ora en su superficie, ora en él, ora fuera de él, y de ese modo lo vemos en perspectiva. El cubo de seis lados iguales no solamente es invisible, sino incluso impensable; es el cubo como sería para sí mismo; pero el cubo no es para sí mismo, porque es un objeto (Merleau-Ponty, 1993, p. 220)<sup>30</sup>.

Así, queda claro que el espacio adquiere significado únicamente a través de la interacción con el sujeto, y que es la percepción la que estructura y define el entorno. Esta perspectiva lleva a Merleau-Ponty a afirmar que no es un solo sentido el que nos proporciona la experiencia espacial, sino que todos ellos contribuyen de manera integral a su formación. Por ello, sostiene que “estamos fundados a decir *a priori* que todos los sentidos son espaciales, y la cuestión, consistente en saber

---

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

cuál es el que nos da el espacio, ha de considerarse como ininteligible si reflexionamos en lo que es un sentido” (Merleau-Ponty, 1993, p. 233)<sup>31</sup>. Esta idea cobra fuerza cuando afirma que las sensaciones son espaciales y que coexisten con la espacialidad que ocupan:

Toda sensación es espacial, y nos hemos alineado a esta tesis, no porque la cualidad como objeto no pueda pensarse más que en el espacio, sino porque, como contacto primordial con el ser, como reanudación por parte del sujeto sensor de una forma de existencia indicada por lo sensible, como coexistencia del sensor y lo sensible, es ella misma constitutiva de un medio de coexistencia, eso es, de un espacio (Merleau-Ponty, 1993, p. 236)<sup>32</sup>.

La sensación constituye el espacio, pero no el absoluto u objetivo, sino las maneras de *ser* del espacio, siempre a la luz de la condición de posibilidad de lo sensible. El cuerpo es, a su vez, espacialidad expresiva, una superficie de contacto que permite hacer espacio o abrir mundos a partir de lo sentido.

El espacio no es entonces “medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas” (Merleau-Ponty, 1993, p. 233)<sup>33</sup>. Esto es, en otras palabras, una fuerza que posibilita las conexiones pero no el acto en sí mismo de relacionar. El espacio es *potencialidad de disposición*, pero no de lo que ya está dado sino de aquello que incluso no ha acaecido, y de ahí que pueda decirse que es imposible un único ser del espacio. Es decir, el espacio *es* virtual así no aparezca en el orden de lo real objetivo:

El espacio está asentado sobre nuestra facticidad. No es ni un objeto ni un acto de vinculación del sujeto, no se le puede observar porque está supuesto en toda observación, ni se le puede ver salir de una operación constituyente, porque ya le es esencial el ser constituido, y es así que puede dar mágicamente al paisaje sus determinaciones espaciales sin nunca aparecer él mismo (Merleau-Ponty, 1993, p. 269)<sup>34</sup>.

---

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

Para la fenomenología de Merleau-Ponty el espacio es fáctico, pero a su vez, dependiente del sujeto para su existencia. Ahora bien, más allá de elucubrar sobre el ser del espacio o sus modos de existencia, también debe trazarse un método para su representación. Este método, si bien podría argüirse que nace a partir de la percepción, requiere del lenguaje para traducir la experiencia sensible.

Si hasta ahora no se adopta una posición epistémica en defensa del espacio con cualquiera de las corrientes expuestas, es porque no se ha llegado a un pensamiento concreto a partir del lenguaje o, simplemente, porque resulta innecesario al concebirlo desde su potencialidad. En consecuencia, el espacio, como cosa o concepto, como nómeno o fenómeno, escapa al entendimiento a menos que el lenguaje permita la metáfora. Y la metaforización del espacio requiere de disposición y continuidad, pero, ante todo, de *contigüidad signica* con los objetos y sujetos.

Ernst Cassirer, en su *Filosofía de las formas simbólicas*, dedica un subcapítulo completo a la expresión del espacio y las relaciones espaciales, no como mera historicidad del lenguaje o rastreo filológico de los términos, sino como demostración de que el lenguaje, o mejor, los lenguajes, son preeminentemente espaciales: “es como si todas las relaciones intelectuales e ideales sólo fueran aprehensibles para la conciencia lingüística proyectándolas en el espacio y «reproduciéndolas» allí analógicamente” (Cassirer, 2016, p. 139)<sup>35</sup>.

El lenguaje reproduce analogías cuando se proyectan, o se sitúan, en el espacio. Y a su vez, el lenguaje permite determinar, como representación dependiente del sujeto, la posición de las cosas: “así pues, la exacta diferenciación de las posiciones espaciales y de las distancias espaciales constituye el punto de partida para proceder a la estructuración de la realidad objetiva y a la determinación de los objetos” (Cassirer, 2016, p. 139)<sup>36</sup>, así como “la mera forma de la intuición espacial implica la referencia necesaria a una existencia objetiva, a algo real «en» el espacio” (Cassirer, 2016, p. 139)<sup>37</sup>.

---

35. Cassirer, E. (2016). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

Pero Cassirer no resuelve abandonar el problema fenoménico del cuerpo y desligarlo del asunto espacial. Cuando habla de espacio objetivo parece aludir a la existencia de los objetos en un contexto que es posible pensarlo *a través* del lenguaje y en la mediación que existe entre el signo representado y la analogía espacial del sujeto que percibe:

Si tratamos de seguir todavía más lejos por las vías que toma el lenguaje para llegar finalmente a determinaciones y términos espaciales universales, partiendo de las primeras distinciones de lugar perfectamente definidas, parece confirmarse también aquí que la dirección de este proceso va de dentro hacia afuera. La «diferenciación de los lugares en el espacio» parte del punto en que se encuentra la persona que habla, avanzando a partir de aquí en círculos que se ensanchan concéntricamente hasta alcanzar la articulación del todo objetivo, del sistema y suma de la determinación locales. En un principio, las diferencias de lugar están estrechamente vinculadas a determinadas diferencias materiales, y de éstas, particularmente la diferenciación de los miembros del propio cuerpo es la que sirve de punto de partida para todas las otras determinaciones de lugar (Cassirer, 2016, p. 144)<sup>38</sup>.

Esto es, la caracterización de un lugar a través del lenguaje requiere, como en Merleau-Ponty, de la situación de un sujeto (o *persona* para Cassirer). Entonces podríamos hablar de un espacio de la facticidad, de un espacio objetivo, pero que se despliega por la presencia del sujeto ¿lo cual no implicaría que el sujeto precede al objeto percibido, ya que todo objeto espacializado requiere de una intuición subjetiva para ser percibido y por ende, existir? Para la fenomenología el asunto radica en hablar de lo fáctico siempre y cuando esté en relación con el sujeto, y aunque en ejemplos y metáforas aludan a la noción de “seres”, parece restringirse a la percepción subjetiva del género humano. Por lo tanto, el espacio queda semántica y estéticamente limitado al antropocentrismo, dado el enfoque de la subjetividad humana que es inherente a su método, por lo que siempre va a requerir de un cuerpo perceptor que traduzca el signo espacial u objetual en lenguaje.

Por su parte, el asunto del tiempo queda limitado a una definición de *sucesión* mientras que el espacio es *posición*, pero sin discernir un

---

38. *Ibid.*

origen específico en cada caso. Es decir, no es, desde la fenomenología, posible determinar si el espacio precede al sujeto o el sujeto al espacio, ya que el reconocimiento de uno implica la aparición del otro, como entidades simultáneas.

En su teoría del pliegue (apoyada en la lectura de Leibniz), Gilles Deleuze plantea que la relación de lo subjetivo con la materia no es una interacción de dirección única, y mucho menos desde la perspectiva absolutista o mecanicista del espacio, sino que se trata de *dos infinitos* que tienen “*dos pisos*”, donde la materia ocupa el primer piso y el alma el segundo. Su coexistencia no se da como separación cartesiana de *res cogitans* y *res extensa*, sino que parte desde el *continuum* no lineal, como pliegue de superficies: “siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna” (Deleuze, 1989, p. 14)<sup>39</sup>.

Entre tanto, el espacio del pliegue no puede más que devenir en pliegue, donde espacio es la posibilidad de la repetición de puntos de vista:

Los puntos del continuo, aunque no sean contiguos, constituyen envolturas según relaciones indivisibles de distancia. Pero ni unos ni otros contradicen el continuo: hay tantos puntos de vista, cuya distancia es cada vez indivisible, como inflexiones en la inflexión, cuya longitud es cada vez mayor. El continuo está hecho de distancias entre puntos de vista, no menos que de la longitud de una infinidad de curvas correspondientes. El perspectivismo es realmente un pluralismo, pero como tal implica la distancia y no la discontinuidad (por supuesto, no hay vacío entre dos puntos de vista). Leibniz puede definir la extensión (*extensio*) como “la repetición continua” del *situs* o de la posición, es decir, del punto de vista: no que la extensión sea entonces el atributo del punto de vista, sino que es el atributo del espacio (*spatium*) como orden de las distancias entre puntos de vista, que hace posible esa repetición (Deleuze, 1989, p. 32)<sup>40</sup>.

Cada punto de vista tiene una “*posición*” (*situs*) en este espacio. La extensión, en lugar de ser una propiedad intrínseca de un punto de vista particular, es más bien una organización o disposición del espacio que surge a partir de la repetición y conexión entre estos puntos.

---

39. Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós.

40. *Ibid.*

Esto permite pensar en el espacio como un conjunto de relaciones dinámicas entre posiciones. Y, los puntos de vista, aunque no sean contiguos, están conectados. Esta idea surge en Leibniz cuando plantea que las mónadas, desde su singularidad indivisible, pueden expresar la totalidad del mundo en la metáfora del océano, donde aduce que un elemento individual, aunque parezca caótico y separado de lo global, como una ola solitaria que golpea las costas, permite el entendimiento del bramido del mar, esto es, conocer la parte por el todo:

Tengo costumbre de utilizar el ejemplo del bramido o ruido del mar que se nota cuando se está en la orilla. Para oír ese ruido tal y como sucede, es necesario oír las partes que componen ese todo, es decir, los ruidos de cada ola, aun cuando ninguno de dichos ruidos pequeños pueda ser conocido fuera del conjunto confuso de todos los demás juntos, es decir, en el bramido mismo, sino que no sería notado si la ola que lo produce estuviese sola. Es necesario que uno sea afectado un poco por el movimiento de dicha ola, y que se tenga alguna percepción de cada uno de los ruidos, por pequeños que sean; de otro modo no se tendría el de cien mil olas, puesto que cien mil nadas no pueden hacer ninguna cosa (Leibniz, 1983, p. 47)<sup>41</sup>.

Esta metáfora de Leibniz es esclarecedora para comprender la diferenciación que se hará luego entre el significado de espacio y el de mundo, que no es más que las potencialidades inscritas en el punto de vista. Retomando a Deleuze, una noción cercana a la de pliegue, que es aplicable al espacio, es la de *rizoma*. En el libro, *Mil Mesetas*, en coautoría con Guattari, lo define como:

El rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. Pero no hay que confundir tales líneas, o lineamientos, con las filiaciones de tipo arborescente, que tan sólo son uniones localizables entre puntos y posiciones. Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol (Deleuze y Guattari, 2004, p. 25)<sup>42</sup>.

---

41. Leibniz, G. W. (1983). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. Editora Nacional.

42. Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Pre-textos.

Pliegue y rizoma son entonces dos formas de sostener la multiplicidad sin dicotomías absolutas. El pliegue como acción que concreta y virtualiza simultáneamente y el rizoma como tejido de entidades sin jerarquía, desterritorializado y reterritorializado en el espacio pero sin estar situado:

No se trata, pues, de tal o tal lugar de la tierra, ni de un determinado momento de la historia, y mucho menos de tal o tal categoría del espíritu, sino del modelo que no cesa de constituirse y de desaparecer, y del proceso que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo (Deleuze y Guattari, 2004, p. 25)<sup>43</sup>.

El rizoma “no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 25)<sup>44</sup>. El rizoma es pliegue de lo que no tiene conexión rastreable. Es mapa como sistema de *no-referenciación*, signos que se intercalan con no-signos, modelo que se constituye y desaparece.

¿Es el espacio medio rizomático? No se realiza ninguna equivalencia teórica, pero puede intuirse que el espacio es medio, pero no medio como superficie de unión entre contiguos, sino como un *entre* que no adquiere forma: “un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, *in-ter-ser*, *intermezzo*” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 29)<sup>45</sup>.

Este pensamiento rizomático allana un camino que supera la compartimentación entre espacio absoluto y relativo, corporeidad y exterioridad, sustancia e intuición. Pero no sería el único concepto (si es que es posible nombrarlo así) en Deleuze y Guattari que encuentra resonancia con lo espacial.

En el capítulo sobre *nomadología* se otorga significación al espacio a partir del único modo que hasta ahora se nos presenta como aceptable, que es el de construir contigüidades conceptuales. Esto es una cualificación que otorga un grado de especificidad a un signo

---

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

que hasta ahora se nos escapa. Se introducen entonces las nociones de *espacio liso* y *espacio estriado*, que en el primer caso aluden a los espacios vectoriales, topológicos proyectivos, inasibles, y en el segundo a los espacios métricos, medibles, cuantificables y susceptibles de ser ordenados concretamente en un sistema establecido por convenciones. El *espacio liso* se halla en el espectro sensible:

El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin medirlo, y que sólo se pueden “explorar caminando sobre ellas”. No responden a la condición visual de poder ser observadas desde un punto del espacio exterior a ellas: por ejemplo, el sistema de los sonidos, o incluso el de los colores, por oposición al espacio euclidiano (Deleuze y Guattari, 2004, p. 376)<sup>46</sup>.

A su vez, el *espacio estriado* está delimitado y controlado, tiene leyes que actúan sobre él para el dominio jerárquico de los movimientos. Es un espacio donde las cosas están orientadas unas respecto a las otras, el espacio del sedentario en contraposición al espacio del nómada. Un espacio homogeneizante:

El espacio homogéneo no es en modo alguno un espacio liso, al contrario, es la forma del espacio estriado. El espacio de los pilares. Es estriado por la caída de los cuerpos, las verticales de gravedad, la distribución de la materia en franjas paralelas, la circulación lamelar o laminar de lo que es flujo. Estas verticales paralelas han formado una dimensión independiente, capaz de transmitirse a todas partes, de formalizar todas las demás dimensiones, de estriar todo el espacio en todas sus direcciones, y de esa forma hacerlo homogéneo (Deleuze y Guattari, 2004, p. 375)<sup>47</sup>.

El *espacio liso* es el espacio indómito, espacio con signos que no han sido interpretados mientras que el *espacio estriado* es el de la domesticación, el de lo asible, el espacio que se ordena por leyes preestablecidas. La preconfiguración del espacio ¿es intuición *a priori* o extensión cartesiana? No parece ser una cuestión de interés. Lo que

---

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

importa del espacio son las categorías que se abren al pensamiento. Pero no sólo al pensamiento sino también la relación sensible. Para Deleuze y Guattari hay dos campos de significación que se pliegan y despliegan, que coexisten, como lo liso y lo estriado. Lo liso comporta un orden estriado y viceversa. Los espacios lisos son superficies que se estrian, pero en los surcos puede aparecer lo llano, lo liso, en medio del territorio estriado. Lo liso y lo estriado comportan virtualidades de su contraparte ya que “el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 484)<sup>48</sup>. Lo intensivo en lugar de lo extensivo:

El espacio liso está ocupado por acontecimientos o *haecceidades*, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. *Spatium* intenso en lugar de *Extensio* (Deleuze y Guattari, 2004, p. 487)<sup>49</sup>.

La *haecceidad* remite a la cualidad particular de un acontecimiento. Y en este sentido, los espacios *acontecen* según una u otra forma, no por el lugar donde se sitúen, las coordenadas geográficas del acontecer, sino a partir del devenir de lo uno o lo otro. El espacio sería un devenir del pliegue donde coexisten, sin simultaneidad requerida, lo liso y lo estriado. El pliegue virtualiza el espacio.

No obstante, algo que podría objetarse a la dicotomía *liso/estriado*, más allá de la dialéctica que establecemos con el pliegue, es que aborda el espacio como estructura predeterminada, donde ocurren cosas, pero no se aborda la génesis de la superficie que puede ser lisa o estriada. A su vez, si bien lo liso y estriado es contingente según el acontecimiento, no hay certeza sobre la noción de límite. Que un espacio deviene en otro, que ambos coexisten virtualmente y se actualizan según sea el caso esclarece las cualidades de ambos, pero

---

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

¿dónde se encuentra el límite? Más allá de comprender que puedo situar (me) o deslocalizar (me), si el espacio liso es *nomos* y el estriado es *logos* ¿cuál es la frontera entre uno y otro que permite el discernimiento?

Instaurar el pliegue entre lo liso y lo estriado resuelve la cuestión, más que sólo entenderlo a partir del modelo rizomático. Pero tendríamos que retomar el asunto del lenguaje, que al final, a pesar de la crítica deleuziana hacia su sistema arborizante, es el que permite que se abra un campo de significación entre diferentes.

Por tanto, retomamos la pregunta sobre el espacio como un camino que debe recorrerse dos veces. Nos preguntamos por el espacio porque la pregunta por el espacio parece no haberse planteado todavía. Y esta pregunta comienza por el límite. Para Heidegger:

La configuración acontece en la delimitación, entendida como inclusión y exclusión con respecto a un límite. Aquí es donde entra en juego el espacio. El espacio es ocupado por la figura plástica y queda moldeado como volumen cerrado, perforado y vacío. Cosa bien sabida y, sin embargo, enigmática (Heidegger, 2009, p. 13)<sup>50</sup>.

Es por esto que pensar el espacio supera lo inteligible o cognoscible, porque si no hay nada antes ni nada después del espacio, el espacio sólo se genera a sí mismo y *por* sí mismo. El espacio no se conceptualiza sino que se espacializa. El espacio espacializante, tal como lo describe Merleau-Ponty<sup>51</sup>, es el espacio donde se pasa de lo físico a lo geométrico y es el sujeto a través de la experiencia quien suscita su existencia. Sin embargo, la experiencia originaria del espacio es una búsqueda que excede las reflexiones sobre la forma y el contenido<sup>52</sup>.

---

50. Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder Editorial.

51. “Así, pues, o bien no reflexiono, vivo en las cosas y considero vagamente el espacio, ora como el medio de las cosas, ora como su atributo común, o bien reflexiono, recojo en su fuente el espacio, pienso actualmente las relaciones que hay debajo de este término, y me percató luego de que éstas solamente viven gracias a un sujeto que las describe y que las lleva; paso del espacio espacializado al espacio espacializante” (Merleau-Ponty, 1993, p. 258).

52. Merleau-Ponty (1993) lo describe en su *Fenomenología de la percepción* del siguiente modo: “Necesitamos un absoluto en lo relativo, un espacio que no se deslice por las apariencias, que eche anclas en ellas y se solidarice con ellas, pero que no venga dado con ellas a lo realista, y pueda, como la experiencia de Stratton muestra, sobrevivir a su trastorno. Hemos de buscar la experiencia originaria del espacio más acá de la distinción de la forma y del contenido” (p. 263).

Pero en lugar de indagar por el origen del espacio, la pregunta se dirige a aquello que hace que el espacio *sea* en cuanto tal. O lo que es lo mismo, el planteamiento de la pregunta por lo peculiar del espacio que se hace Heidegger (2009) en *El arte y el espacio*:

¿Pero cómo podemos hallar lo peculiar del espacio? Hay una vía de escape, estrecha, sin duda, y vacilante. Intentamos ponernos a la escucha del lenguaje. ¿De qué habla el lenguaje en la palabra «*espacio*»? En ella habla el espaciar. Espaciar remite a «*escardar*», «*desbrozar una tierra baldía*». El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es *libre donación de lugares*, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas (p. 21)<sup>53</sup>.

¿Qué es la libre donación de lugares? En el texto se refiere a lugares donde aparecen los dioses y su huida, en donde el surgir de lo divino se demora mucho tiempo (Heidegger, 2009, p. 23)<sup>54</sup>. Y al profundizar en su disertación, Heidegger (2009) invierte el planteamiento en el que las cosas acontecen en el espacio, para decir más bien que el acontecer habla y se oculta en el espacializar (p. 23)<sup>55</sup>.

Detengámonos por un momento más en la cuestión de la *libre donación de lugares*. Por un lado, porque se insinúa que el lugar emerge de la acción de espacializar en vez de algo *localizable* que preexiste, y y por el otro, porque intuimos que de entrada limita la espacialidad a lo humano, en su obrar y producir, pero también en cuanto al habitar como ocupación de lo abierto. Pero Heidegger no se detiene más en esta expresión metafórica, sino que esclarecerá cómo acontece:

¿Cómo acontece el espaciar? ¿No se trata acaso de un emplazar, entendido a su vez a la doble manera del admitir y del disponer? Por un lado, el emplazar admite algo. Deja que se despliegue lo abierto, que, entre otras cosas, permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano (Heidegger, 2009, p. 23)<sup>56</sup>.

---

53. Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder Editorial.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

Las cosas *aparecen* por que son *admitidas* en el espacio a través del *emplazar*. Y en este emplazamiento se despliega lo *abierto*, el espacio donde las cosas emplazadas ya no sólo son objetos percibidos u objetos medibles, sino que salen al encuentro y *hacen* lugar. El lugar “abre en cada caso una comarca<sup>57</sup>, en cuanto que congrega dentro de ella las cosas en su mutua pertenencia” (Heidegger, 2009, p. 25)<sup>58</sup>.

Llegados a este punto, la fenomenología de Merleau-Ponty parece entrelazarse con el pensamiento heideggeriano en la medida en que el primero considera la experiencia y el punto de vista como lo que posibilita la apertura al espacio, y el segundo parte desde el lenguaje para especular sobre lo peculiar del espacio que deviene en lugar. Ambos coinciden en una abordaje del espacio desde la experiencia del sujeto o del lenguaje, desde el hombre como centro, aun cuando la cuestión no sea propiamente dicha. Se podría inferir que en Heidegger todo se trata de un punto de vista que abre un campo abierto, la comarca o *contrada*, y la congregación de un lugar entre la vastedad de la libre donación que otorga el espacio.

Pero no. De nuevo, Heidegger invierte el propio ámbito discursivo para afirmar que las cosas no son *meras* cosas. Les otorga un atributo de equivalencia con los lugares. Esto es, las cosas, en tanto congregadas en la comarca, en tanto salen al encuentro con lo abierto no son sólo cosas sino que son *lugares*. La cosa como lugar es una idea extraña, pero no planteada por ningún esquema de pensamiento filosófico o estético previamente.

De ahí que comprendamos el comentario introductorio de Heidegger en el que la pregunta por el ser del espacio no había sido planteada. Esto aplica también para la pregunta por la cosa (cuestión que

---

57. Heidegger (2009) desarrolla la noción de comarca: “¿Y la comarca? La forma más antigua de la palabra es «*contrada*». La palabra da nombre a la libre vastedad. Por ella lo abierto se ve solicitado a dejar que toda cosa se abra en su reposar en ella misma. Pero esto significa al mismo tiempo: preservación, congregación de las cosas en su copertenencia” (p. 25). Pero esta definición requiere rastrear a su vez el término «*contrada*». José Adrián Escudero, traductor al castellano del texto, cita al Diccionario de uso español de de María Moliner en la que *contrada* significa «región que se extiende delante de uno». Según el traductor: “en términos heideggerianos podríamos hablar de la apertura de la Gegend (de la «comarca», del «terreno», del «paraje», de la «región») en la que habitamos y en la que nos salen al encuentro las cosas y las personas que nos circundan” (p. 45).

58. *Ibid.*

también abordaría Heidegger con respecto al pensamiento kantiano). El límite de lo abierto sólo puede darse respecto a la *copertenencia* de la cosa con los lugares, para el pensador alemán “tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan pertenecer a un lugar” (Heidegger, 2009, p. 27)<sup>59</sup>.

El lugar no se *encuentra* en el espacio, surge o se despliega cuando los lugares *obran* en la comarca (Heidegger, 2009, p. 27)<sup>60</sup> y por ende no hay involucramiento del espacio a través del cuerpo, suprimiendo la distinción entre lo interno y lo externo. Heidegger se preguntará entonces por el vacío, al que no considera una falta sino un producir: “el vacío está presumiblemente *hermanado* con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un *producir*” (Heidegger, 2009, p. 31)<sup>61</sup>.

Esta idea radical del espacio puede que nos acerque al pensamiento de la sustancia como absoluto, pero en lugar de ello aborda las relaciones entre vacío y lugar como inseparables. Lo que es abierto en la comarca es el hermanamiento de lugares, y en la plástica “el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares” (Heidegger, 2009, p. 31)<sup>62</sup>.

El vacío que engendra lugares en el espacio abierto por una contrada. Este carácter del vacío como producción, como despliegue de lugar, requiere de la libre donación de lugares, que bajo esta mirada, es la potencialidad del espacio para espacializar (se).

En *Construir, habitar, pensar* Heidegger emplea una metáfora del puente como aparición de diferencias. Antes del puente entre dos costas no hay oposición posible entre ellas y a través de él se despliega paisaje que no estaba previamente dado. El puente consigue entonces transformar lo indiferenciado, lo inasible, en ocurrencia de relaciones para que el espacio sea espacio. Una vez más, espacializa el espacio del río y sus orillas, y la espacialidad engendada, el lugar que acontece, hace aparecer un campo de significación que no tenía antes el río o sus orillas. El puente es frontera y congregación simultáneamente:

---

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

El puente se tiende «ligero y fuerte» por encima de la corriente. No junta solo dos orillas ya existentes. Es al pasar por el puente como aparecen las orillas en tanto que orillas. El puente es propiamente lo que deja que una yazga frente a la otra. Es por el puente que el otro lado se opone al primero. Las orillas tampoco discurren a lo largo de la corriente como franjas fronterizas indiferentes de la tierra firme. El puente, con las orillas, lleva a la corriente las dos extensiones de paisaje que se encuentran detrás de estas orillas. Lleva la corriente, las orillas y la tierra a una vecindad recíproca. El puente coliga la tierra como paisaje en torno a la corriente (Heidegger, 1994, p. 133)<sup>63</sup>.

La vecindad recíproca entre orillas y corriente es hermanamiento de lugares. No interesa la violencia de la corriente ni la extensión de las orillas, sino el puente como apertura a un orden de realidad que no estaba dada por el espacio espacializado. El puente es espacio espacializante en tanto *produce* lugar.

Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, en griego *πέρας*. La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia). Para esto está el concepto: *ὄρισμός*, es decir, frontera. Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, es decir, por una cosa del tipo del puente. De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde «el» espacio (Heidegger, 1994, p. 136)<sup>64</sup>.

No hay en Heidegger entonces indicios de un pensamiento sobre el espacio que sea totalizante u omniabarcador, sino que la esencia o significado del espacio radica en el lugar, y el lugar requiere de frontera, no como separación entre lo uno y lo otro en el *extensio* cartesiano, tampoco como concepto diferenciado en una gran superficie abstracta de medición o cualificación, sino justamente allí donde emerge lo que no estaba dado en la libre donación. Pero el lugar, al no estar dado, al no preexistir como cosa que puede ser transformada, debe construirse. Y

---

63. Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal.

64. *Ibid.*

por ello dirá que “la esencia del construir es el *erigir* lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios” (Heidegger, 1994, p. 141)<sup>65</sup>. El vacío produce lugar, o más bien, es la condición de posibilidad de lugar, y el construir es espacializar espacios. Puede parecer que se trata de un simple juego de palabras, pero ensamblar espacios es posible porque hay un orden de realidad en lo espacial que determina la posibilidad de sus ensamblajes.

Es por esto que el concepto de espacio en Heidegger parece haberse resuelto exclusivamente en relación con la capacidad de construir lugar (es), sea a través de la plástica (a la cual se refiere en *El arte y el espacio*) o mediante el lenguaje. Heidegger procura un desocultamiento de la facticidad del mundo a través de la indagación respecto a los términos, procurando rastrear y contrastar los significados de las palabras y otorgarles un estatuto superior al de los fenómenos. Para Heidegger el lenguaje no es una técnica empleada por el hombre para la mera comunicación, sino que es lo que permite que la esencia de las cosas nos sea revelada: “el hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es éste el que es y ha sido siempre el señor del hombre” (Heidegger, 1994, p. 128)<sup>66</sup>.

No obstante, a pesar de sus distinciones entre *extensio* y *spatium*, las indagaciones sobre la significación y las metáforas empleadas, Heidegger deja de lado el espacio como ente. En lugar de sumergirse en el ser del *espacio*, la pregunta inicial retomada, se enfoca en el ser del *lugar*. Y en el camino se centra en el lugar que se abre para un habitar irrestrictamente humano. Por tanto ¿dónde quedan las fuerzas geológicas que arrastran los vientos y construyen dunas? ¿Qué sucede con los paisajes que no contemplan artificios? ¿No son lugares las orillas que no tienen puentes, las geografías en las que no se habita en absoluto? En algo que podríamos coincidir con Heidegger es que el espacio es concreción de lugares.

No obstante, el lugar es *emplazamiento ensamblado* de espacios, y el ensamble nos remite a un proceso técnico. La concreción de lugar, es, pues, un proceso *técnico*.

---

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

Para el ensayista español José Luis Pardo, el espacio sigue estando en el campo de la indeterminación, pero no así las imágenes que nos arroja. En su texto *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*, relaciona entre otras cosas, el espacio con la memoria, como un sistema de referencias que permiten identificar las cosas o los espacios porque previamente hay imágenes que nos remiten a ellos. Es la *imagen-espacio* que da lugar a su discurso apoyado en la obra de Peter Handke.

Pero Pardo también esclarece el papel del sujeto, como recipiente que captura impresiones y en ellas busca el sentido, sentido que a su vez comporta un lenguaje que en el caso del espacio oculta su significación:

El sujeto es receptivo porque es recipiente, porque en lugar de dejar pasar o escapar las impresiones las retiene; esa retención, decíamos, que está implicada en los hábitos, produce el tiempo, y por eso Kant determina el tiempo como la forma de la interioridad (el interior del recipiente), de la *presencia-a-sí* del sujeto mímico. El espacio es, por el contrario, la forma de la exterioridad. Si el ámbito del sentido puede ser llamado todo él, en su acepción más amplia, “*lenguaje*”, el tejido de la exterioridad se aparece en cambio como aquello que “*no habla*”, el cuerpo denso y opaco de las cosas “*de las que*” se habla, el tejido indómito del significado (Pardo, 1991, p. 21)<sup>67</sup>.

Para Pardo, “un espacio es un vacío, un hueco, una laguna, una duda, una pregunta” (Pardo, 1991, p. 22)<sup>68</sup>. Esta sentencia no remite entonces a que lo sentido se exprese en el lenguaje y que las *imágenes-espacio* no contengan significación, sino que la significación del espacio se expresa a través de la espacialidad de las imágenes, por lo que siempre habrá división irreconciliable entre lo que se ve (del espacio, de la obra de arte, de la escena cotidiana) y lo que se dice. Foucault se refiere explícitamente a esta cuestión en *Las palabras y las cosas*:

Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (Foucault, 1968, p. 19)<sup>69</sup>.

---

67. Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.  
68. *Ibid.*  
69. Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.

La sintaxis es espacialidad representada del lenguaje, porque ordena los términos que remiten a una cosa o a otra. El orden de las palabras en la oración requiere de una espacialidad previa de los caracteres organizados en una lengua cualquiera, y de este modo comprendemos lo que *quiere* decir, o incluso la *referencia* de la cuestión abordada. Para hablar de la *silla*, es necesario que los caracteres estén previamente dispuestos en el espacio en un orden que delimite los grafemas a su posición. Si gritamos la palabra *silla*, los fonemas tendrá entonces una duración secuencial hasta que en su conjunto permitan descifrar el enigma del signo que no había sido puesto *allí* previamente. Por esto consideraríamos un error considerar al lenguaje como un conjunto de signos e intersecciones que están dadas, sino que, “desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio” (Foucault, 1968, p. 3)<sup>70</sup>.

En Pardo, el lenguaje que sólo designa, que es *deixis* de las espacialidades, no permite comprender los ámbitos de significación que escapan al signo, que reducen la potencia expresiva de la naturaleza:

Hay que hacer desaparecer los signos, hacer que todo el discurso que se pretende explicativo y traductor de la naturaleza se diluya en su propia incapacidad para alcanzar a expresar las formas del paisaje en su infinita variedad. Cuando los signos desaparecen eclipsados por la pluralidad de formas del paisaje, las cosas se convierten en *designata* sin designación, y dejan pues de ser significados de las palabras para devenir palabras, empiezan a hablar dejando de ser cosas, “*meras cosas*” (Pardo, 1991, p. 30)<sup>71</sup>.

Que las cosas no sean meras cosas o los espacios no sean meros espacios, sino que se desoculte su campo de significación, campo que escapa al entendimiento desde el lenguaje. La filosofía, o incluso la estética, fundadas en la lógica del lenguaje, no permiten desplegar lo sensible espacial en su totalidad. El signo se suprime, “las cosas dejan de residir en las palabras como su significado, y la cultura se presenta entonces como una gigantesca invención de la naturaleza para continuar su obra, su obra de arte” (Pardo, 1991, p. 30)<sup>72</sup>.

---

70. *Ibid.*

71. Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.

72. *Ibid.*

En Foucault, la forma primera del lenguaje (dado por Dios a los hombres) era signo absolutamente cierto, porque el lenguaje se le parecía a los hombres creados a imagen y semejanza de Dios. El lenguaje, como transparencia, parecía ser exclusivamente denotativo, por lo que era *verdad*. No obstante, Foucault afirma que esa transparencia quedó destruida para castigar a los hombres en *Babel*, donde “los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón de ser del lenguaje” (Foucault, 1968, p. 44)<sup>73</sup>.

La destrucción de la semejanza remite al nacimiento de la diferencia. La unicidad de la lengua de la verdad, de la transparencia, queda fragmentada por la diversidad incapaz de restituirla. No hay semejanza ya entre los hombres, el lenguaje y el espacio que ocupan, sino sólo diferencia y signos intraducibles. La comunicación se agrieta, se diferencia y distancia, perdimos el puente con la verdad, con los signos universales de *lo otro* que no es semejante a nosotros.

Pero puede que no sólo haya sido derrumbado el tejido de un lenguaje universal entre los hombres, sino también entre las cosas y los espacios. Pardo planteará la pregunta por la génesis de un lenguaje *otro*:

¿No podría ser concebible que, del mismo modo que ha sucedido con la lengua humana-histórica, la tierra misma se hubiese formado un lenguaje, a través de su propia historia, marcado por los acontecimientos y las fuerzas cruciales de sus tiempos que han contribuido a conformar sus reglas geodinámicas y geomecánicas, una especie de relato-código de las formas de los primeros tiempos y que yace ante nosotros en forma de paisaje? (Pardo, 1991, pp. 33-34)<sup>74</sup>.

Por tanto ¿cómo podemos traducir lo que se nos presenta como intraducible? Ya no es la asociación o equivalencia de signos, sino un mundo lingüístico completamente ajeno. A través de nuestro código de comprensión lingüística sólo podemos representar realidades. Y en

---

73. Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.

74. Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.

esto coincidiríamos con los fenomenólogos, ya que se requiere de un punto de vista para poder absorber la información. Para aproximarnos a la comprensión de algo, no sólo necesitamos que ese algo transmita *información* (sensible o inteligible) sino que tenemos que estar situados en un lugar que permita la captación y representación del fenómeno. Esto aplica tanto para el capitán de un barco que interpreta las señales del clima como para el filósofo que se pregunta por conceptos. El capitán o el filósofo deben situarse a una distancia, concreta o abstracta, para ver/pensar el asunto en cuestión.

Es por esto que Pardo también dirá que “concebir el lenguaje como espacio se complementa en seguida con la idea de concebir el espacio como lenguaje” (Pardo, 1991, p. 34)<sup>75</sup>, porque en lo que respecta al *espacio-lenguaje* no hay sucesión sino relación. El lenguaje significa espacialidades y el espacio espacializa significados, en tanto “todo signo, todo discurso, toda palabra deviene espacio por obra misma de la cultura civilizada que consume su obra convirtiéndose en exterioridad” (Pardo, 1991, p. 38)<sup>76</sup>.

Pero, mientras más miradas y conceptos son asociadas al espacio, más dicotomías parecen emerger. Forma de la interioridad y la exterioridad, tiempo y espacio, fenómeno y noúmeno, sensibilidad e inteligibilidad, entre otras, donde la mayoría se inclinan por la prevalencia del sujeto sobre el mundo. Pero Pardo plantea una hipótesis disruptiva al pluralizar el espacio para otorgarle un carácter predominante no sólo sobre el sujeto sino también respecto al tiempo: “los Espacios, en suma, son las inscripciones de la exterioridad, son espacios escritos, inscritos, los Espacios de los que el propio sujeto está hecho” (Pardo, 1991, p. 41)<sup>77</sup>. Los Espacios son afecciones del pensamiento, pero también son “instrumentos con los que la Naturaleza dibuja el el paisaje de la subjetividad” (Pardo, 1991, p. 41)<sup>78</sup>. Pardo también planteará la pregunta inicial que Heidegger suscitaba, la pregunta por el espacio, y justificaría el planteamiento porque estamos inevitablemente condenados a la espacialidad. Incluso

---

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

para quienes lo conceptual, sensible o experiencial del espacio no represente interés alguno, porque “existir es siempre un «*estar en*», y ese «*estar en*» es estar en el espacio” (Pardo, 1992, p. 16)<sup>79</sup>, pero “no es solamente que nosotros ocupemos un espacio (un lugar), sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan” (Pardo, 1992, p. 16)<sup>80</sup>. Pero el espacio no sólo ocupa a los sujetos y objetos, sino que también lo hace con el lenguaje y la sensibilidad. El espacio es potencialidad de ser otro en su exterioridad.

No es una postura ni positivista ni fenomenológica, supera las dicotomías del espacio como extensión o como percepción, y por eso no se refiere al espacio sino a los *espacios*. Pero el sujeto que ocupa un espacio no es el centro epistémico del discurso, ya que para Pardo “no es el ocupante quien determina sus espacios, sino ellos quienes le determinan y preceden, le anuncian, le acompañan y le definen, proporcionando cuando es preciso un molde a sus vivencias o un contenido a su «*campo perceptivo*»” (Pardo, 1992, p. 16)<sup>81</sup>. La dicotomía entre la *res extensa* y la *res cogitans* también se resuelve, al situarla en el mismo campo espacial, porque “la interioridad no es otra cosa que la mínima expresión del exterior”(Pardo, 1992, p. 16)<sup>82</sup>, es decir, el tiempo como intuición interna es también exterioridad. Por tanto, las formas de la interioridad, la inteligibilidad, el pensamiento y lo sensible no escapan a la exterioridad. Pardo no dice con esto que debe darse un pensamiento de los extensivo o la geografía (del espacio o de la naturaleza) sino una geografía del pensamiento:

La afección es lo que determina el pensamiento: lo pensado tiene como referencia última lo sentido, pensamos porque somos afectados, y pensamos – clara o confusamente, manifiesta o tácitamente – nuestras afecciones. Restituir lo pensado al lugar de la afección que lo determina (otorgar un lugar a lo pensado y devolver lo pensado a su lugar, al único lugar en que puede ser pensado), eso es mostrar que el pensamiento tiene una geografía (Pardo, 1992, p. 41)<sup>83</sup>.

---

79. Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Pre-textos.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

Con la geografía del pensamiento aparece también una geografía de lo sensible en la naturaleza, donde las fuerzas o potencias actúan sobre superficies sentidas. Por tanto, lo sensible no está restringido al ámbito humano o animal, sino que también a la montaña y el río les es conferida por el espacio la facultad de ser sentidas:

No hay lengua sin historia, no hay naturaleza sin historia, pero la Naturaleza tiene su propia historia y su propia lengua. La Naturaleza sin la Historia es como la mítica montaña de la eternidad, de solidez pétrea, antes de haber recibido una sola impresión. Las aguas de la lluvia chocan contra una de sus caras, y cada gota se evapora al instante; la montaña no ha sentido nada. Hace falta que este *des-encuentro* se repita una y otra vez hasta que un día, a fuerza de chocar contra la montaña, las aguas dejan una huella, se abren un cauce, hacen una señal, una *grafía* en ella. Esa impresión es al mismo tiempo un gesto, una expresión de la montaña: lo expresado es el agua, o más bien, la fuerza con que el agua impacta la montaña. A partir de ese instante (hay que suponer una conmoción geológica atravesando la estructura interna de la montaña, como si sus entrañas adivinasen ya el lugar por donde un día, dentro de muchos años, se partirá en dos para albergar el lecho de un río), la huella constituye la memoria – *una memoria geográfica* – mediante la cual la montaña recuerda el paso de las aguas, la imaginación – *fantasía geográfica* – mediante la cual espera e invoca en silencio su repetición periódica, y la sensibilidad mediante la cual puede únicamente llegar a experimentar la presencia de la corriente (Pardo, 1991, p. 45)<sup>84</sup>.

La imagen anterior nos presenta, justamente, la demostración de que lo inerte, lo que no es sujeto, lo que no posee la cualidad de la vida orgánica o la propiedad de pensar, también es sensible respecto a las fuerzas y los hábitos. La gota que impacta en la montaña es sentida por la potencia del agua para abrir cauces y la potencia de la montaña para erosionarse. Se da una emisión y recepción de fuerzas sentidas, donde las gotas recuerdan su *posición* para el impacto y la montaña responde con la *disposición* del río virtual. Y no en vano se trata también de una metáfora del lenguaje y de la historia, ya que la gota es signo que modifica la semántica de la montaña, y a fuerza de reiteraciones, construye un nuevo campo de significación, cambia el presente de la montaña y con él su historia. La historia es registro de espacialidades.

---

84. Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.

Por otra parte, homologamos la noción de *naturaleza* con la de *espacio* para direccionar la investigación hacia planteamientos que diriman las dicotomías en lugar de suscitar el surgimiento de otras nuevas. La naturaleza no ha sido objeto de discusión en el planteamiento de esta tesis porque de antemano se da por sentado que no hay una contraparte. Tanto los espacios, los objetos, los artificios o la técnica la circunscribimos en la noción de naturaleza, evitando caer en la nostalgia por un orden previo a las intervenciones humanas, lo que no tendría sentido si hablamos de espacio. No obstante, sí se conservan y diferencian las nociones *mundo* (que implica otras consideraciones aludidas en el segundo capítulo) y de *paisaje*. Es decir, naturaleza y artificio son sólo dos convenciones para referirse a la situación y evolución de las cosas en el espacio, independiente de si su génesis proviene de lo vivo o lo inerte.

El espacio posee una facultad insospechada, y es la de construirse así mismo. Se construye a través de un lenguaje que no puede ni podrá ser traducible para nosotros, donde sólo atestiguamos su representación. El espacio construye a través de la disposición y los hábitos, donde el paisaje es *signo-ruina* que despliega campos de significación, en palabras de Pardo, “el paisaje se convierte en monumento de una remota era geológica” (Pardo, 1991, p. 38)<sup>85</sup>.

Heidegger también se refiere metafóricamente a la montaña intentando desocultar la presencia de la misma, no desde su situación ni sus componentes, sino como emergencia en el paisaje. La montaña se halla en el paisaje porque éste ya no está oculto:

Prestemos atención ahora a la montaña que se presenta, no en su estructura geológica, ni en su situación geográfica, sino solamente bajo la modalidad de su presencia. Lo que se presenta ha salido de la desocultación. En su presencia procede de esa salida. Lo que se presenta, salido de la desocultación, ha entrado ya en lo que estaba desocultado: la montaña se halla en el paisaje. Su presencia es un entrar que se abre en lo desocultado dentro de la desocultación, incluso cuando y precisamente cuando la montaña permanece tal como reposa y se eleva (Heidegger, 2010, p. 195)<sup>86</sup>.

---

85. *Ibid.*

86. Heidegger, M. (2010). *¿Qué significa pensar?* Editorial Trotta.

Pero no desocultamos con las palabras o el lenguaje, sino situándonos en posición que posibilite la aparición de la *presencia*. Esto es, «ponerse en» frente de lo que *aparece*. Y este aparecer permite que la exterioridad *yazca* ante nosotros, y por ende, requiere de un subyacer, como superficie donde se sustenta la aparición. Lo que se presenta puede devenir presente porque hay una superficie del ocultamiento, un fondo que no se ha actualizado en formas presentes. La montaña se presenta ante nosotros, podemos verla yacer si estamos situados frente a ella. Pero la montaña o el mar se fundamentan o sostienen la realidad de lo que yace, o subyace en nosotros:

Si colocamos y ponemos delante algo, hacemos que yazca, y entonces eso es un ser yacente ante nosotros. Pero algo puede yacer ante nosotros sin que seamos nosotros los que hemos llegado a ponerlo. Yacen ante nosotros el mar, las montañas. Yacer en griego equivale a *κείσθαι*. Lo subyacente es el *ὑποκείμενον*, en latín *subiectum*. Es algo que yace ante nosotros: el mar, o un pueblo, o una casa, o cosas parecidas. Sólo una mínima parte de lo que así yace ante nosotros la ha puesto el hombre en la situación en que está, y esa mínima parte la ha puesto solamente con ayuda de lo que subyacía ya ante él. Las piedras de los muros de una casa proceden de una roca que ya se había formado (Heidegger, 2010, p. 167)<sup>87</sup>.

Una anotación sobre la traducción de los términos empleados por Heidegger en el griego tradicional. El primero, *κείσθαι* (*keísthai*) proviene del verbo griego *κείμαι* (*keímai*), que significa “*estar colocado*” o “*yacer*”. Este verbo tiene la connotación de algo que está en *reposo*, *tendido* o en una *posición fija*, sin movimiento. Su traducción al castellano es *yacer*, *estar colocado* o *estar tendido*. Sobre el segundo término, *ὑποκείμενον*<sup>88</sup> (*hypokeímenon*) es un participio presente neutro del verbo *ὑποκείμαι* (*hypokeímai*), que significa “*estar debajo*”

---

87. *Ibid.*

88. Aristóteles se refiere a este término en su libro de la *Metafísica*: “Por eso cabe considerar la aporía de si «pasear», «sanar» y «estar sentado» son, respectivamente, algo que es o algo que no es, y lo mismo acerca de cualesquiera otras cosas semejantes. Y es que ninguna de estas cosas es (existente) por sí ni capaz de existir separada de la *entidad*, sino que, con más razón y en todo caso, entre las cosas que son se contarán *el que* pasea, *el que* está sentado y *el que* sana. Estas determinaciones parecen cosas que son, más bien, porque tienen un sujeto determinado (o sea, la entidad individual), el cual se patentiza en tal forma de expresión” (Aristóteles, 1994, p. 280). Lo que subyace en este caso es la entidad «*el que*» acomete la acción.

o “*subyacer*”. ὑπο (*hypo*) significa “*debajo*” o “*bajo*”, y κείμαι (*keímai*) significa “*estar acostado*” o “*yacer*”. En la filosofía griega, ὑποκείμενον se refiere a lo que subyace, a lo que está en la base o fundamento de algo, y específicamente en la terminología aristotélica, es el sujeto o sustancia *subyacente* que persiste a través de los cambios accidentales.

Lo que yace y lo que subyace depende de la posición en la que se encuentre en el espacio o el lenguaje. Lo que yace es lo visible, lo que se nos presenta, y lo que subyace es lo que permite la presencia, y de ahí que la noción de sujeto o subjetividad se haya expandido en la filosofía para referirse al ser que experimenta y da lugar a lo que *acaece*. Lo que yace sería una forma de la exterioridad y lo que subyace una forma de la interioridad. Este *yacer* puede a su vez comportar un “*hacer yacer*”, un “*poner*” que para Heidegger es una afectación de lo que yace:

El poner, λέγειν, *afecta* a lo yacente. Poner es hacer que algo yazca. Si decimos algo acerca de algo, dejamos que yazca como esto y lo otro, y a la vez hacemos que aparezca. Traer a una aparición y dejar yacer es la esencia que los griegos piensan en el λέγειν y en el λόγος (Heidegger, 2010, p. 169)<sup>89</sup>.

En este caso, el término λέγειν (*légein*) se traduce como *decir*, *hablar*, *narrar*. Proviene de la raíz griega λεγ-, que significa “*recoger*”, “*reunir*” o “*escoger*”. Originalmente, tenía el sentido de reunir palabras o pensamientos y luego derivó en el significado de “*decir*” o “*hablar*”. Los griegos usaban λέγειν no solo para referirse al simple hecho de hablar, sino para señalar la acción de traer algo al ser o poner algo en la presencia a través del lenguaje, que es la acepción más cercana a lo que Heidegger plantea, el λέγειν como poner o reunir para hacer que algo yazca.

Por su parte, el término λόγος (*lógos*) deriva también de la raíz λεγ, relacionada con “*recoger*” o “*reunir*”. *Lógos* tiene múltiples significados en griego antiguo: *palabra*, *discurso*, *razón*, *pensamiento*, *lógica*. En la filosofía de Heráclito y más tarde en la filosofía estoica, *lógos* también llegó a significar la “*razón universal*” o el principio organizador del cosmos. Por ejemplo sabemos que para Parménides, así como para

---

89. Heidegger, M. (2010). *¿Qué significa pensar?* Editorial Trotta.

muchos otros autores griegos que precedieron al estoicismo, *lógos* alude al orden estructurado de las palabras en el discurso (Cordero, 2005, p. 157)<sup>90</sup> y no a la racionalidad como cualidad.

El discurso es lenguaje materializado a partir de la reunión o congregación de palabras que se dirigen hacia un sentido. Así como la montaña es sentida por el caer del agua en la metáfora de Pardo, las palabras se afectan las unas a las otras para abrir cauces de significación, pero para esto hay que posicionarlas, darles un lugar en el espacio del lenguaje, abrir la geografía del pensamiento.

Lo que yace es el discurso y lo que subyace es el lenguaje, así como lo que yace es el paisaje en cuanto subyace el espacio. Perseguir una ontología del lenguaje o del espacio no es la empresa de esta tesis, sino la demostración de que la potencia del lenguaje o del espacio se halla en la virtualidad de la *disposición*.

La doxografía realizada sobre la noción de espacio arroja más preguntas que respuestas, y esto es porque pensar el espacio como objeto de estudio implica restringirlo a un ámbito cognoscible, pero se trata de un asunto ininteligible aun cuando se trate del lugar, o los lugares, donde se da toda experiencia. Aristóteles en el *Libro IV* de su obra *Física* ya planteaba la misma dificultad:

Pero decir qué es el lugar es algo que presenta muchas dificultades, porque si se lo considera según todas sus propiedades no parece ser lo mismo. Además, nada nos ha llegado de nuestros predecesores, ni una exposición de las dificultades, ni una solución de las mismas (Aristóteles, 2010, p. 222)<sup>91</sup>.

Dos mil trescientos años han pasado y la pregunta no ha perdido actualidad, en tanto todavía no ha sido respondida. Y sin embargo, el espacio existe o se distingue, se presenta y nos afecta cuando situamos las cosas, las palabras, los sujetos y los conceptos mediante la proximidad.

Pardo plantea que debemos hablar de *espacios* en plural, no sólo por su multiplicidad, sino porque tal pluralidad posibilita la instauración de tipologías espaciales que, a su vez, permiten pensar diversas configuraciones concretas o abstractas. El espacio no se concibe

---

90. Cordero, N. (2005). *Siendo se es: la tesis de Parménides*. Editorial Biblos.

91. Aristóteles (1995). *Física*. Editorial Gredos.

entonces como una entidad homogénea, sino como un entramado de diferencias que se despliegan singularmente y tipológicamente.

Cuestión que no ha sido indiferente en la filosofía sobre el espacio. Gastón Bachelard, en *La poética del espacio* evoca experiencias espaciales diversas, entre las que se cuentan el *espacio íntimo* y el *espacio exterior*. En el primer caso, el espacio íntimo quiebra los límites de la exterioridad al referirse al árbol que se nos presenta en la poesía: “contra el accidente de los límites, el árbol necesita que tu le des tus imágenes superabundantes, nutridas por tu espacio íntimo, por «ese espacio que tiene su ser en ti»” (Bachelard, 2012, p.151)<sup>92</sup>. Por su parte, el espacio exterior es el de los geómetras que “quieren el espacio infinito sin más signo que el infinito mismo” (Bachelard, 2012, p. 149)<sup>93</sup>. El espacio interior se vuelca hacia la intimidad y el espacio exterior al mundo del afuera, pero ambos espacios “vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento” (Bachelard, 2012, p. 152)<sup>94</sup>.

En *La producción del espacio* de Lefebvre también se busca ordenar tipológicamente el espacio a través de tres conceptos: *el espacio percibido* (práctica espacial), *el espacio concebido* (las representaciones del espacio) y *el espacio vivido* (espacios de representación). El primer espacio representa “la práctica espacial de una sociedad que se descubre al descifrar su espacio”; El segundo es “el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas fragmentadores, ingenieros sociales y hasta el de cierto tipo de artistas próximos a la científicidad, todos los cuales identifican lo vivido y lo percibido con lo concebido”; y finalmente, “el espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, y de ahí, pues, el espacio de los «habitantes», de los «usuarios»” (Lefebvre, 2013, p. 96)<sup>95</sup>.

Karl Popper, en su *Doctrina de los tres mundos*, realiza una clasificación entre lo que él denomina *Mundo 1* (el mundo físico), *Mundo 2* (mundo psicológico) y *Mundo 3* (mundo de la cultura). En su célebre conferencia denominada *Epistemology without a knowing subject* el filósofo define a los mundos en categorías específicas:

---

92. Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.

The main topic of this lecture will be what I often call, for want of a better name, *'the third world'*. To explain this expression I will point out that, without taking the words 'world' or 'universe' too seriously, we may distinguish the following three worlds or universes: first, the world of physical objects or of physical states; secondly, the world of states of consciousness, or of mental states, or perhaps of behavioural dispositions to act; and thirdly, the world of objective contents of thought, especially of scientific and poetic thoughts and of works of art (Popper, 1968, p. 333)<sup>96 97</sup>.

Entiéndase que el concepto de mundo empleado por Popper es equivalente al de espacio, ya que no se preocupa por la distinción entre “*mundo*” y “*universo*”, por lo que su teoría clasifica espacialidades distintas. Por tanto, podemos conservar la distinción anunciada entre mundo y espacio.

Por otra parte, Peter Sloterdijk, en su trilogía denominada *Esferas*, divide en cada volumen una tipología espacial diferenciada. La primera esfera la denomina *Burbujas*, donde éstas “constituyen las formas de la intimidad del *ser-en-forma* redondeado y las moléculas base de la relación fuerte” (Sloterdijk, 2003, p. 48)<sup>98</sup>, o en otras palabras, la primera relación espacial que se teje a partir de lo íntimo. La segunda esfera es *Globos*, que desde la metaforización de lo curvo y medible, da origen a la noción de globo terráqueo como macróesfera: “con la imagen del globo comienza a la vez la fabricación de globos; gracias a ésta comienza el juego técnico y gráfico con la totalidad y su imagen, tal como los europeos geométricamente iluminados lo practican desde la Antigüedad” (Sloterdijk, 2004, p. 33)<sup>99</sup>. Finalmente, en *Espumas* se abarca “una teoría de la época actual bajo el punto de vista de que la «vida» se desarrolla multifocal, multiperspectivista y

---

96. Popper, K. R. (1968). *Epistemology without a knowing subject*. En *The Tanner Lecture on Human Values*. University of Michigan, 333-373.

97. La traducción al castellano sería: “El tema principal de esta conferencia será lo que a menudo llamo, por falta de un mejor nombre, *'el tercer mundo'*. Para explicar esta expresión, señalaré que, sin tomar demasiado en serio las palabras *'mundo'* o *'universo'*, podemos distinguir los siguientes tres mundos o universos: primero, el mundo de los objetos físicos o de los estados físicos; en segundo lugar, el mundo de los estados de conciencia, o de los estados mentales, o quizás de las disposiciones conductuales para actuar; y en tercer lugar, el mundo de los contenidos objetivos del pensamiento, especialmente de los pensamientos científicos y poéticos, y de las obras de arte”.

98. Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I: Burbujas*. Siruela Ediciones.

99. Sloterdijk, P. (2004). *Esferas II: Globos*. Siruela Ediciones.

heterárquicamente. Su punto de partida reside en una definición no-metafísica y no-holística de la vida” (Sloterdijk, 2006, p. 17)<sup>100</sup>. En esta trilogía se aborda el espacio desde perspectivas filosóficas y estéticas, pero ante todo, antropológicas, y comprende la distinción entre escalas y contextos determinados por la experiencia social del hombre.

Foucault, en su ensayo *Los espacios otros*, introduce el concepto de *heterotopías* que son espacios reales que, no obstante, guardan cierta condición de otredad respecto a la realidad y que expanden su campo de significación. Las heterotopías son definidas por Foucault como:

Lugares que, por ser absolutamente otros que todos los demás emplazamientos a los que sin embargo reflejan y de los cuales hablan llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías; y creo que, entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente otros, esas heterotopías, puede haber tal vez una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería la del espejo. Al fin y al cabo, el espejo es una utopía, ya que es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, donde no estoy, una especie de sombra que me da a mí-mismo mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y en que tiene, en el lugar que ocupo, una suerte de efecto de devolución; es a partir del espejo que yo me descubro ausente en el lugar donde estoy, ya que me estoy viendo allá (Foucault, 1999, p. 19)<sup>101</sup>.

Estas heterotopías, a su vez, se dividen en dos tipologías. Las *heterotopías de crisis*, que son “lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se hallan, en relación con la sociedad y con el medio humano en cuyo interior viven, en estado de crisis” (Foucault, 1999, p. 20)<sup>102</sup>, y que se ejemplifican en los colegios decimonónicos o los espacios de cumplimiento del servicio militar. Y están las *heterotopías de desviación* que son “aquellas donde están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; por supuesto también son las cárceles, y las residencias

---

100. Sloterdijk, P. (2006). *Esfemas III: Espumas*. Siruela Ediciones.

101. Foucault, M. (1999). *Espacios otros*. Versión. *Estudios de Comunicación y política*, (9), 15-26.

102. *Ibid.*

de ancianos” (Foucault, 1999, p. 20)<sup>103</sup>. Las heterotopías posibilitan a su vez una relación disincrónica con el tiempo y la yuxtaposición de diversidad de espacios en un mismo lugar.

Manuel Castells, por su parte, realiza otra taxonomía del espacio introduciendo las nociones de *espacio de los flujos* y *espacio de los lugares*. El primero se basa en teorías de la información y la influencia de las redes de comunicación en la sociedad, donde el *espacio de los flujos* es “la organización material de las prácticas sociales en tiempo compartido que funcionan a través de los flujos. Por flujo entiendo las secuencias de intercambio e interacción determinadas, repetitivas y programables entre las posiciones físicamente inconexas” (Castells, 2000, p. 480)<sup>104</sup>, mientras que el *espacio de los lugares* es aquella “localidad cuya forma, función y significado están delimitados por las fronteras de la contigüidad física” (Castells, 2000, p. 499)<sup>105</sup>, o lo que sería el equivalente al espacio cotidiano, que conocemos empíricamente.

Marc Augé desarrollaría un concepto aparentemente en oposición al lugar, pero que entraña un significado *otro*, esto es, una nueva clasificación entre *lugar* y *no lugar*. Si el *lugar* “puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico” (Augé, 1992, p. 83)<sup>106</sup> los *no lugares* tienen un estatuto de diferenciación, aun cuando su existencia se sitúe en el orden de lo real. Los *no lugares* no son la negación de lugar, sino la aparición de un espacio *otro*:

Son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo (Augé, 1993, p. 84)<sup>107</sup>.

---

103. *Ibid.*

104. Castells, M. (2000). *La sociedad red*. Alianza Editorial.

105. *Ibid.*

106. Augé, M. (1992). *Los no lugares*. Editorial Gedisa.

107. *Ibid.*

Augé basa parte de su discurso sobre los *no lugares* a partir de la obra *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, donde diferencia los conceptos de *espacio* y *lugar*. Para Certeau el *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 (Certeau, 2000, p. 129)<sup>108</sup>.

La noción de lugar implica entonces contigüidad y coexistencia de posiciones, donde no hay usurpación de los elementos y el lugar aparece como configurado y localizado. Por su parte, el espacio:

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades (...) 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 contractuales (...) A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio '*propio*' (Certeau, 2000, p. 129)<sup>109</sup>.

El espacio, por tanto, no es localizado o localizable, es inestable y se comprende como un subyacer del lugar. Certeau habla de *operaciones* y *polivalencia*, por lo que se podría inferir que el espacio carece de espacialización situada si no hay un sistema intrincado de acciones que acontezcan y dinamicen su existencia, y sitúa al *relato* como aquello que permite un tránsito entre lugar y espacio y visceversa.

El *relato* espacializa o lugariza según sea el caso. En Certeau, este *relato* distingue las formas de representación del espacio. En un caso, el mapa como cuadro que comprende las fronteras entre lo uno y lo otro (la ubicación de la cocina en un plano) y en el segundo como itinerario (al cruzar el pasillo la cocina está a la izquierda). Pero se plantea la cuestión del itinerario que precede al mapa: “de esta

---

108. Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.

109. *Ibid.*

forma, el velero pinta sobre el mar la expedición marítima que ha permitido la representación de las costas” (Certeau, 2000, p. 133)<sup>110</sup>. El relato posibilita la frontera entre las cosas, dimensiona el espacio excediendo su carácter geométrico, aduce a las cualidades y recovecos de la experiencia que no es mensurable, sino experiencial. Los espacios o lugares sin relatos padecen la oscuridad de su intedeterminación: “allí donde los relatos desaparecen, hay una pérdida de espacio: si le faltan narraciones el grupo o el individuo sufre una regresión hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna” (Certeau, 2000, p. 136). Pero el relato construye linderos, sitúa límites entre los espacios, entre el sujeto y la exterioridad, la casa y el afuera, el límite entre objetos cotidianos. El límite es condición de espacialidades:

Desde el hábitat (que se constituye a partir del muro) hasta el viaje (que se construye con base en el establecimiento de una ‘otra parte’ geográfica o de un ‘más allá’ cosmológico (...)) no hay espacialidad que no organice la determinación de fronteras (Certeau, 2000, p. 135)<sup>111</sup>.

Existen, a su vez, reducciones del campo semántico general de espacio que se trasladan a disciplinas específicas, como las categorías que se sitúan propiamente en el campo del urbanismo y la arquitectura. *El espacio basura* de Rem Koolhaas es un manifiesto donde caracteriza la espacialidad, principalmente aquella que compone la arquitectura de las ciudades, como residuo que empobrece la experiencia y afea el mundo:

El «espacio basura» es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta. El producto construido de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el «espacio basura». El «espacio basura» es lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente, lo que se coagula mientras la modernización está en marcha: su secuela (Koolhaas, 2012, p. 5)<sup>112</sup>.

---

110. *Ibid.*

111. *Ibid.*

112. Koolhaas, R. (2012). *El espacio basura*. Editorial Gustavo Gili.

Y en el caso del urbanismo, el campo categorial se reduce a una clasificación de objetos y símbolos en el espacio. Es el caso de *La imagen de la ciudad* de Kevin Lynch, donde se pretende generalizar los elementos que componen la legibilidad de una ciudad, entre los que se cuentan la *senda*, el *mojón*, *borde*, *nodo* y *barrio*:

El mundo puede ser organizado alrededor de un conjunto de puntos focales, o partido en regiones nominadas, o bien ligado mediante rutas que se recuerdan. Por muy variados que sean estos métodos, y por inagotables que parezcan las claves potenciales que un individuo puede adoptar para diferenciar su mundo, con todo contribuyen a explicar los medios que hoy usamos para ubicarnos en nuestro mundo urbano. En su mayor parte, estos ejemplos parecen hacerse eco, en forma bastante curiosa, de los tipos formales de elementos imaginísticos en que podemos dividir adecuadamente la imagen de la ciudad, a saber, *senda*, *mojón*, *borde*, *nodo* y *barrio* (Lynch, 1998, p. 17)<sup>113</sup>.

Por parte del campo de la geografía política, Doreen Massey determina tres condiciones para su conceptualización de espacio que son recogidas en el capítulo *La filosofía y la política de la espacialidad*. La primera es que el espacio es producto de interrelaciones y “se constituye a través de interacciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad” (Massey, 2005, pp. 104)<sup>114</sup>. La segunda es la enunciación del espacio como “esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad” (Massey, 2005, pp. 105)<sup>115</sup> y finalmente, “que el espacio siempre esta en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado” (Massey, 2005, pp. 105)<sup>116</sup>. Las tres condiciones de Massey son una trayectoria, ya que la interrelacionalidad es la que origina las multiplicidades y al tener el atributo de afectar el esquema relacional, no puede inscribirse en un sistema cerrado sino que siempre estará en devenir. Es decir, no es posible concebir un espacio terminado, porque lo relacional del espacio y el juego entre multiplicidades no posibilitan una actualización totalizante.

---

113. Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.

114. Massey, D. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch (coord.), *Pensar este tiempo : espacios, afectos, pertenencias* (pp. 101-128). Paidós.

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*

Finalmente, vamos a referirnos a la diferencia propuesta por Lévinas entre *espacios iluminados* y *espacios nocturnos*. Según Lévinas:

El *espacio iluminado*, vaciado por la luz de la oscuridad que lo llenaba, es nada. Este vacío no equivale ciertamente a la nada absoluta, franquearlo no equivale a trascender. Pero si el espacio vacío se distingue de la nada y si la distancia que abre no justifica la pretensión a la trascendencia que podría elevar el movimiento que lo atraviesa, su '*plenitud*' no lo lleva de ninguna manera al orden del objeto. Esta '*plenitud*' es de otro orden. Si el vacío que hace la luz en el espacio en el que ahuyenta las tinieblas no equivale a la nada, aún en la ausencia de todo objeto particular, hay este vacío mismo (Lévinas, 1977, p. 204)<sup>117</sup>.

Pero este vacío que se presenta con la luz, que no es "*nada*" y que es *plenamente* vacío, requiere de la visión y del tacto, ya que el espacio iluminado no es intervalo absoluto por sí mismo. La visión "se abre a una perspectiva, a un horizonte y describe una distancia franqueable, invita a la mano al movimiento y al contacto y los garantiza" (Lévinas, 1977, p. 204)<sup>118</sup>. Y mediante el tacto "las formas de los objetos llaman a la mano a la aprehensión. Por la mano, es, al fin de cuentas comprendido, tocado, tomado y referenciado a otros objetos, adquiere una significación por referencia a otros objetos" (Lévinas, 1977, p. 204)<sup>119</sup>. El espacio es iluminado por la luz, por el conocimiento, por las referencias y las experiencias, donde la oscuridad y la noche son su contraparte:

Podríamos decir que la noche es la experiencia propia del hay. Cuando las formas de las cosas se han disuelto en la noche, la oscuridad de la noche — que no es un objeto ni la cualidad de un objeto— invade como una presencia. En la noche a la que estamos clavados, no tratamos con ninguna cosa. Pero esta ninguna cosa no es una pura nada (...) El exterior —si mantenemos este término— permanece sin correlación con un interior. Ya no es dado. Ya no es mundo. Lo que llamamos el yo está, él mismo, sumergido por la noche, invadido, despersonalizado, ahogado por ella (Lévinas, 2000, p. 78)<sup>120</sup>.

---

117. Lévinas, E. (1997). *Totalidad e infinito*. Ediciones Sígueme.

118. *Ibid.*

119. *Ibid.*

120. Lévinas, E. (2000). *De la existencia al existente*. Arena Libros.

En Lévinas se puede rastrear una reminiscencia entre lo fenoménico y lo nouménico, ya que si el espacio iluminado requiere de que las cosas aparezcan y se perciban con los sentidos, que sean conocidas y apropiadas, vaciando la oscuridad mediante la luz “*fenoménica*”, el espacio nocturno llena de indeterminación la experiencia, pero haciendo aparecer las cosas . El espacio iluminado vacía mientras que el espacio nocturno llena:

Hay el espacio nocturno, pero ya no es el espacio vacío, la transparencia que, a la vez, nos distingue de las cosas y nos permite acceder a ellas, por la que estas nos son dadas. La oscuridad la llena como un contenido; es pleno, pero pleno de nada del todo. ¿Podemos hablar de su continuidad? Ciertamente es sin interrupción. Pero los puntos del espacio nocturno no se refieren unos a otros, como en el espacio iluminado; no hay perspectiva, no están situados. Es un hormigqueo de puntos (Lévinas, 2000, p. 79)<sup>121</sup>.

El espacio nocturno genera una inseguridad que “no viene de las cosas del mundo diurno, que la noche encierra; esa inseguridad depende precisamente del hecho de que ninguna cosa se aproxime, ninguna cosa venga, ninguna cosa amenace” (Lévinas, 2000, p. 79)<sup>122</sup>. Mientras el espacio iluminado busca “*servir a nuestro acceso al ser*”, el espacio nocturno “*nos entrega al ser*” (Lévinas, 2000, p. 79)<sup>123</sup>. El día es lo conocido y la noche es lo que nos inquieta del no saber, lo que se ilumina es el lenguaje y lo nocturno son los signos asémicos del espacio que no han sido revelados.

El espacio es entonces congregación entre diferencias, lo nocturno y lo diurno, lo fenoménico y lo nouménico, la extensión y la intensidad, la interioridad y la exterioridad, utopías y heterotopías, sujetos y objetos, mapas e itinerarios, lugares y no lugares, sustancias únicas y mónadas, lo espacializado y lo espacializante, geografías y paisajes, sensibilidad e inteligibilidad, es mediación entre antinomias o contradicciones, es virtualidad o actualización de situaciones, condensación de intensidades fluctuantes, reales o imaginarias. El espacio es siempre límite impreciso entre ambigüedades. Es potencia

---

121. *Ibid.*

122. *Ibid.*

123. *Ibid.*

de sí mismo. El espacio es virtual, o mejor, reiteremos que *todo espacio es virtual* ya que contiene en sí la condición de posibilidad de ser *otro*. Pero esto ¿no sería un rodeo, una perífrasis, para referirnos a lo espacio-temporal ampliamente delimitado por las ciencias y que no es más que lo que subyace de cualquier existencia posible o virtual? El planteamiento que aquí se pretende sustentar es que no hay imbricación posible entre tiempo y espacio, incluso si hacemos una reducción convencional. En lugar de tiempo, se puede considerar que el espacio contiene sucesiones, pero el orden de las sucesiones (nuestra convención del tiempo) siempre deviene espacio. Esto es, que el espacio se pliega y repliega, se construye a sí mismo y acomete su ruina, aparece y desaparece.

Si consideramos que sólo hay un espacio total, omniabarcador, que comprende el infinito cartesiano, entonces el tiempo es convención de los cambios espaciales. Pero si pensamos en los espacios, en la potencia de otredad, podríamos cuando menos suponer que el movimiento, las transformaciones o las desapariciones no son más que espacios situados (o cristalizados en posición) que tienen lugar según la disposición de fuerzas y objetos, que sería una proposición para referirnos a lo que acontece. El espacio como *accōntingēre*, cuya etimología nos remite a *con* (junto a/en compañía) y *tangere* (tocar/alcanzar), lo que sería *tocar juntos*, donde lo que acontece es la reunión de acompañantes que se juntan para que surja lo que puede ser tocado, para que sea sensible. El acontecimiento *acontece*, tiene lugar, cuando *toca* la realidad. Lo que se reúne son las fuerzas y los objetos, que en determinada disposición, configuran el orden del acontecimiento.

El acontecimiento de un árbol que entrega frutos en su madurez o la caída de dos torres por un atentado terrorista comparten la misma condición. Los elementos se disponen espacialmente y hacen que emerja una espacialidad otra. El espacio *espacializa* para que el acontecimiento encuentre su lugar en el mundo.

No podría enunciar ningún acontecimiento, real o abstracto, que no ocurra a la luz de la disposición entre objetos y fuerzas, intensidades y magnitudes que son espacializadas. Por lo que esta tesis no niega la existencia del tiempo, pero sólo lo considera como mera

convención del lenguaje y las ciencias para facilitarnos las cosas. A esto podría objetarse con la imagen de la ruina de un antiguo imperio. Los historiadores o arqueólogos considerarían que aquellas ruinas son, sin lugar a dudas, espacio, pero que a su vez representan un orden del tiempo. Pueden trasladarnos, dar testimonio de la cultura técnica y las obras artísticas de una época lejana que ya no podemos experimentar con nuestro apartaje sensible.

Lo que objetaría a tal afirmación, es que el espacio de la ruina no es manifestación del tiempo, en cuanto el orden de los acontecimientos implicó una espacialidad previa y una espacialidad presente. Lo que pulveriza los restos de una edificación no es el tiempo como convención, sino las fuerzas externas que acontecen sobre el objeto. Los rayos solares, los vientos, la fuerza gravitatoria que hace que todo tienda al suelo e incluso la acción de animales y hombres. Y no negaríamos la existencia de la Grecia clásica si vemos el Partenón (el tiempo nos sirve aquí para localizar espacialidades a través de convenciones), sino que la situamos en un orden de espacialidad diferenciada. Que no podamos visitar más que la ruina de la Acrópolis no niega su existencia como espacio, incluso espacio que se presenta ante nosotros desde la actualidad. Lo que separa al auge de la arquitectura griega de su actualidad como ruina no es más que una afectación de fuerzas que alteraron la disposición de los elementos. El tiempo es entonces convención que permite situación abstracta de lugares o representación de un cambio en la disposición de los objetos y las fuerzas.

En la metáfora del ala y el abanico de Mallarmé, estudiada por Foucault en *Lenguaje y literatura*, tanto el ala como el abanico comparten una condición paradójica, cuando se abren, ocultan. El ala, al abrirse oculta al pájaro del mismo modo que el abanico oculta al rostro cuando se despliega, mientras que cuando se cierran, el ala deja ver que hay un pájaro y el abanico revela un rostro, “así, pues, el ala y el abanico forman el momento ambiguo del desvelamiento y, sin embargo, del enigma; forman el momento del velo extendido sobre lo que está por ver, e igualmente el momento de la absoluta exhibición” (Foucault, 1996, p. 100)<sup>124</sup>.

---

124. Foucault, M. (1996). *Lenguaje y literatura*. Paidós.

La relación entre la convención del tiempo en lo que respecta al espacio podría comprenderse de un modo similar. El espacio, en cuanto permite el despliegue de disposiciones, cuando se abre al acontecimiento, oculta a su vez la disposición que precede a ese acontecer, que puede ser retomado, que puede ser recordado o imaginado en el momento en que el acontecimiento (real o fáctico) se oculta. La convención del tiempo como posibilidad de una determinada disposición que acontece es el abanico y el espacio es el rostro que aparece cuando el tiempo es *cerrado*, cuando el acontecimiento ya ha *ocurrido*.

Bergson, en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* se referirá a esto en la introducción a su teoría de la *duración*. Para Bergson, el tiempo puede comprenderse independiente del espacio excepto cuando en el suceder temporal desaparecen los objetos, en este caso, el espacio posibilita la operación (y aparición) del tiempo:

Sin duda es posible concebir los momentos sucesivos del tiempo con independencia del espacio; pero cuando se añade al instante actual los que le preceden, como ocurre cuando se adicionan unidades, no es con estos instantes mismos con los que se opera, puesto que se desvanecen para siempre, sino con la huella duradera que nos parecen haber dejado en el espacio al atravesarlo (Bergson, 1999, p. 63)<sup>125</sup>.

No obstante, Bergson se limita al espacio geométrico al distinguirlo de la *duración*, esto es, el espacio en tres dimensiones. Por lo que la *duración*, al especializarse, se vuelve mensurable y “en cuanto se intenta medirla, se la sustituye inconscientemente por *espacio*” (Bergson, 1999, p. 80)<sup>126</sup>. La teoría bergsoniana sustituye la noción de tiempo por *duración*, donde ésta se aloja en la conciencia, y limita el espacio a un sistema de posiciones que, según su filosofía, no tiene relación con el movimiento, en tanto que “las sucesivas posiciones del móvil ocupan efectivamente espacio, pero que la operación por la cual pasa de una posición a otra, operación que ocupa *duración* y no tiene realidad más que para un espectador consciente, escapa al espacio”

---

125. Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme.

126. *Ibid.*

(Bergson, 1999, p. 83)<sup>127</sup>. La pregunta que surge respecto a la postura de Bergson es que, si bien hay un orden de grado en la comprensión entre el tiempo y la *duración*, ¿qué hace que sea la consciencia la que determine esa diferencia y no la espacialidad en la que se sitúa esa consciencia? Transformar la noción de tiempo en *duración* permite abrir un campo sensible de acontecimientos que pueden entenderse desde la dimensión estética, pero se podría considerar similar de la misma diferencia de grado que existe entre *espacio* y *lugar*. Bergson dirá que “la *duración* y el movimiento son síntesis mentales y no cosas” (Bergson, 1999, p. 89)<sup>128</sup>, por lo que rechaza que el tiempo pueda ser cuantificado, pero homologa la cuantificación con la espacialización, cuestión que resulta problemática, porque además otorga un estatuto jerárquico a la experiencia subjetiva del género humano respecto a la exterioridad. No obstante, su tesis de que el tiempo no pueda ser cuantificado ni fragmentado, paradójicamente (y contrario a lo que argumenta Bergson), podría traducirse como una cristalización del tiempo en espacio sensible, en el lugar donde la conciencia puede asentarse para experimentar la *duración*.

Este espacio sin tiempo no es sólo imagen, sino condensación, por lo que la idea de un vacío absoluto sin disposición de objetos tiene que ver más con el tiempo que con el espacio.

Para ilustrar esto, imaginemos un rollo de película fotográfico dispuesto en una moviola tradicional. La moviola requiere de una cinta larga de película fotográfica enrollada, que contiene fotogramas dispuestos uno tras otro secuencialmente. La proyección es posible gracias a un intrincado sistema técnico que emite una luz sobre los negativos y genera una ilusión creada por la sucesión de imágenes estáticas que, al prenderse y apagarse casi imperceptiblemente, nos permiten reconocer la continuidad. Entre fotograma y fotograma se deja un vacío, una hendidura entre las dos imágenes, una franja o un límite de separación. Pero el vacío entre fotogramas no es espacio en sí mismo, sino la espacialización del tiempo como convención espacial: un intervalo en el que las imágenes quedan suspendidas, permitiendo

---

127. *Ibid.*

128. *Ibid.*

que aparezcan y acontezcan. El tiempo, por lo tanto, se visibiliza en ese intervalo, diferencia la espacialidad de lo que hay entre una imagen y otra, mientras que el espacio sostiene la secuencia de disposiciones que constituyen el acontecimiento proyectado.

Pero hasta ahora nos hemos limitado al espacio como exterioridad de lo sensible, de lo que se percibe con los sentidos y de las formas en las que los sujetos y objetos pueblan el espacio del afuera. Pero qué sucede entonces con las abstracciones, con la ensoñación, con el espacio de la literatura, el de las imágenes o la obra de arte. Podría objetarse que es allí donde el tiempo tiene su asidero en independencia del espacio, como intuición *a priori* de la interioridad kantiana, como *res cogitans* en la filosofía cartesiana o como experiencia de la *duración* bergsoniana. Este discernimiento nos llevaría al punto de partida donde el espacio es mera extensión y lo cognoscible obedece a la interioridad de un sujeto perceptor.

Con el fin de superar esta discusión, se propone una *teoría de los tres espacios*: el espacio *sensorial* (físico), el espacio *onírico* (ensoñaciones) y el espacio *virtual* (potencia del espacio), donde cada uno de ellos no se presenta como entidad estrictamente delimitada, sino como tipologías que coexisten y se vinculan desde la mutua aplicación. Estas tipologías no operan de forma independiente sino que se despliegan y repliegan recíprocamente, interactuando en un continuo que configura la espacialidad. Así, en lugar de una insularidad conceptual, lo que se sugiere es un sistema espacial mediado por la virtualidad como potencia.

El *espacio sensorial* alude a la forma más básica de conocimiento del espacio, el que absorbemos por medio de los sentidos o de las estructuras formales y fisiológicas. Se denomina sensorial en lugar de sensible para distinguirlo de las formas de la interioridad que podrían confundirnos respecto a la percepción intrínseca del espacio. Es el espacio que se da por el encuentro entre exterioridades, entre la superficie de objetos y sujetos, la captación de información y la traducción entre signos. Puede ser síntesis de diferentes atributos o consideraciones teóricas sobre el espacio entendido siempre y cuando lo observable y sentido se halle en el *afuera*.

El *espacio onírico* se refiere tanto a la percepción de la interioridad como a la desterritorialización de la presencia en un lugar geográfico o delimitado. Es decir, se corresponde con las espacialidades abstractas de la ensoñación, pero también con la distracción, la alucinación, la fantasía, el pensamiento y el adormecimiento. Es una representación del espacio nocturno, que no conlleva vigilia, es el lugar en donde estamos cuando dormimos, pero también el espacio que permite pensar si los objetos y lugares duermen como (o *con*) nosotros. No se desliga del espacio sensorial, porque el individuo u objeto sigue ocupando una posición, concreta o abstracta, pero posibilita la imposibilidad física de habitar dos lugares al tiempo, como aquel que duerme en un cuarto y sueña ¿está en el cuarto o está en otro lugar? ¿Dónde está quien sueña? Está a medio camino, en un oleaje liminar que tiene movimientos pendulares entre la realidad y la irrealidad. Pero ¿puede el espacio, sin consciencia y sin sujeto, soñar? Sin caer en el animismo de las cosas, hay una potencia del espacio que permite pensar que los espacios nos sueñan tanto como nosotros a ellos.

Por ende, el *espacio virtual* es aquel que permite el despliegue de la potencialidad de los espacios. Todo espacio es virtual porque actualiza las latencias de lo posible. El espacio sensorial es virtual en tanto las fuerzas y los objetos pueden disponerse para alterar su composición formal o abstracta. El espacio onírico es virtual porque se encuentra entre los límites que posibilitan diferentes niveles de actualización. El espacio sensorial produce superficies mientras que el espacio onírico puede hacer surgir un sistema de imágenes, imaginarios, sin relación de causalidad en la misma geografía de lo sensorial. Pero todo espacio es virtual se concibe como tautología, ya que sin virtualidad no hay espacio posible, se suprime el espacio y queda la nada. Pero la nada para ser *nada* debe ser *algo*, debe ser vacío o palabra en el papel: *nada*. En cuanto aparece, hay espacio abierto entre caracteres y es virtual porque se ha actualizado la latencia de ser *nada*. El espacio virtual abre campos de significación entre lo real y lo ficcional. Es lenguaje y metalenguaje que abre espacialidades posibles. Pero no abre todas, no es multiversal, ni es simulacro ni es *hubiera*, el espacio virtual es la condición latente de todo espacio para ser otro, por lo que lo que despliega es otredad.

## La potencia de las cosas

Lo que *todavía* no es, puede ser, puesto que lo que no es, llega a ser, pero nada de lo que no puede ser, llega a ser.

*Metafísica*  
Aristóteles

Si *todo espacio es virtual*, entonces hay que hacer surgir la pregunta por la virtualidad del espacio. Para Pierre Lévy, en *¿Qué es lo virtual?*, lo virtual se encuentra en el orden de lo real pero no de lo actual, del mismo modo que no es sinónimo de lo falso, según Lévy:

Lo virtual, en un sentido estricto, tiene poca afinidad con lo falso, lo ilusorio o lo imaginario. Lo virtual no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata (Lévy, 1999, p. 8)<sup>129</sup>.

Lo virtual como forma de ser, modo de existencia o condición para la otredad en devenir del espacio se halla en la realidad, y debemos considerar que lo real no se limita a lo sensorial, sensible e inteligible, sino a todo cuanto se presenta en la experiencia o la imaginación. La etimología que introduce Lévy da luces sobre el campo semántico de lo virtual en lo real: “la palabra virtual procede del latín medieval *virtualis*, que a su vez deriva de *virtus*: fuerza, potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia pero no en acto” (Lévy, 1999, p. 10)<sup>130</sup>. Entiéndase entonces que la fuerza o potencia no se limita a una acción específica por concretar, sino que lo virtual existe allí donde haya condición de posibilidad. Sea el utensilio de cocina dispuesto para la cocción de alimentos que, cuando no es usado, conserva la latencia de su actualización como útil, sea la página

---

129. Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.

130. *Ibid.*

en blanco de un texto que está por escribirse, en espera de que las palabras ocupen su lugar, o incluso la pintura que, inacabada, espera las pinceladas para convertir el fondo en formas. Pero no sólo es aquello que precede al utensilio, el texto o la pintura, sino que también alberga la posibilidad de no realización:

Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. El árbol está virtualmente presente en la semilla. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes (Lévy, 1999, p. 10)<sup>131</sup>.

La virtualidad no es entonces sinónimo de concreción, sino que también es condición de posibilidad de la *no concreción*. El cuchillo dispuesto en la cocina para cortar los alimentos puede actualizarse en tanto es accionado para el fin preconcebido, pero también contiene la potencia de estar en reposo en el cajón, la potencia de la *no acción*. Si es extraído de su lugar habitual bajo otros fines por fuerzas externas, contiene también la potencia de hacer daño, de cercenar a otro, de ser arma mortal. Y, en miles de años, de darse las condiciones para su conservación y hallazgo, el mismo utensilio podría ser testimonio de un tiempo en el que aún se cortaba con cuchillos, contendría la potencia de ser un objeto museístico, tal como hoy día conservamos en los museos los útiles cotidianos de la prehistoria.

Pero el cuchillo como útil, como arma o como objeto histórico está sometido al espacio, al medio circundante y a los acontecimientos. Por lo que la fuerza de sus potenciales no es la totalidad de los mismos. Es decir, no todo lo posible entra en el orden de lo virtual, del mismo modo que no se actualiza en todas sus formas para insertarse en la realidad. La configuración hipotética de los posibles sería simulacro, mientras que lo virtual y lo actual coexisten como formas de la realidad.

Es por esto que lo virtual no es lo posible, sino *condición de posibilidad* que acompaña a lo real como una mitad que no puede asirse pero que está ahí. Todo objeto o espacio posee multiplicidades virtuales que se alejan de lo posible. Deleuze plantea esta distinción:

---

131. *Ibid.*

El único peligro, en todo esto, es confundir lo virtual con lo posible. Pues lo posible se opone a lo real; el proceso de lo posible es, por consiguiente, una «realización». Lo virtual, por el contrario, no se opone a lo real; posee una plena realidad por sí mismo. Su proceso es la actualización (Deleuze, 2002, p. 318)<sup>132</sup>.

Lévy profundiza en esta misma cuestión al explicar la diferencia previamente establecida por Deleuze, y enfatiza en que “lo posible ya está constituido, pero se mantiene en el limbo. Lo posible se realizará sin que nada cambie en su determinación ni en su naturaleza. Es un real fantasmagórico, latente” (Lévy, 1999, p. 10)<sup>133</sup>. Por lo tanto, lo posible es lo que está predispuesto para su realización, no tiene la potencialidad de la *no concreción* porque ya posee la realidad intrínseca que posibilita su actualización, por lo que “lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia” (Lévy, 1999, p. 10)<sup>134</sup>. En cuanto a lo virtual:

A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización (Lévy, 1999, p. 11)<sup>135</sup>.

En la *Metafísica* de Aristóteles no se alude directamente al término virtual (*virtualis*) sino al de potencia (*potentia*) para referirse a sus consideraciones sobre lo que implica la existencia en acto y en potencia. No obstante, considerando que la filosofía escolástica se basó en gran medida en el pensamiento aristotélico, y que de ahí deviene el término que llega hasta nosotros, es importante referirnos a la concepción de potencia por parte del pensador griego. Para Aristóteles, “*ser*’ y *lo que es*’ significan tanto lo que se dice que es en potencia como lo que se dice que es ya plenamente realizado” (Aristóteles, *Metafísica*, p. 225)<sup>136</sup>.

---

132. Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores.

133. Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.

134. *Ibid.*

135. *Ibid.*

136. Aristóteles (1994). *Metafísica*. Editorial Gredos.

Es decir, que la condición de posibilidad de que algo *sea* puede compartir una raíz de significación con lo que *es*. En consecuencia, lo virtual parcialmente se refleja en la actualización de una realidad que no ha acontecido todavía o que no acontecerá. Lo virtual es contigüidad de lo real, previo a su actualización *o no*. Aristóteles ejemplifica su afirmación al decir que que “tanto del que puede *ver* como del que está *viendo* decimos que es alguien que *ve*” (Aristóteles, 1994, p. 225)<sup>137</sup>. El que puede ver no está viendo, pero se le considera alguien que ve en lo real, que puede ver la realidad si se dispone a hacerlo. Si el sujeto hipotético de Aristóteles decidiera no abrir sus ojos nunca más, aún así sería sujeto que ve, porque estaría dada la potencia de ver.

Asunto que encuentra reverberación en la idea de *objeto virtual* propuesta por Deleuze, cuando se refiere a su parcialidad:

El objeto virtual es un objeto parcial, no por el simple hecho de carecer de una parte que permanece en lo real, sino en sí mismo y por sí mismo, porque se escinde, se desdobra en dos partes virtuales, una de las cuales, siempre, falta a la otra. En una palabra, lo virtual no está sometido al carácter global que afecta los objetos reales (Deleuze, 2002, p. 60)<sup>138</sup>.

Por su parte, al referirse al objeto real, Deleuze considera que “lo virtual debe ser definido como una estricta parte del objeto real, como si el objeto tuviera una de sus partes en lo virtual, y se sumergiera allí como en una dimensión objetiva” (Deleuze, 2002, p. 314)<sup>139</sup>, por lo que tanto el objeto virtual como el objeto real existen parcialmente, donde lo real es complemento de lo virtual y viceversa.

En sintonía con la filosofía deleuziana, para Lévy, “el sentido común hace de lo virtual, imperceptible, complementario de lo real, tangible. Esta aproximación nos da un indicio que no se debe despreciar: lo virtual, a menudo, «*no está ahí*»” (Lévy, 1999, p. 13)<sup>140</sup>. Es lo que no está ahí pero existe, es lo invisible que, sin actualización, despliega sistemas de posibilidad en lugar de mera posibilidad. Por lo que no se trata de una metáfora o una convención, ni es concepto que

---

137. *Ibid.*

138. Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores.

139. *Ibid.*

140. Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.

aluda a lo irreal o imaginario, ya que produce efectos en la realidad y no es posible concebir un lugar, un espacio, un sujeto o un objeto sin virtualidad. Philippe Quéau en *Lo virtual: virtudes y vértigos*, se acerca a la etimología de *virtus* en lugar de *virtualis*, llegando a una conclusión cercana a Lévy y Deleuze pero distanciándose en lo que alude a lo *potencial*:

Así, la *virtus* no es una ilusión ni una fantasía, ni siquiera una simple eventualidad, relegada a los limbos de lo posible. Más bien, es real y activa. Fundamentalmente, la *virtus* actúa. Es a la vez la causa inicial en virtud de la cual el efecto existe y, por ello mismo, aquello por lo cual la causa sigue estando presente virtualmente en el efecto. Lo virtual, pues, no es ni irreal ni potencial: lo virtual está en el orden de lo real (Quéau, 1995, p. 27)<sup>141</sup>.

Este distanciamiento con lo potencial radica en que las reflexiones de Quéau abordan la noción de *virtus* a partir de la evolución de lo virtual como lo digital, situándose en los ecosistemas de información que estaban emergiendo en los años 90, y cuyas consecuencias vivimos y padecemos en la actualidad. En otras palabras, Quéau propone un entendimiento de lo virtual en relación con el aparataje técnico que posibilita el flujo de información, como Internet o la Realidad Virtual, que más adelante serán abordados para distinguir entre virtual y digital.

No obstante, lo potencial está inscrito en lo virtual pero no como manifestación de una fuerza tangible sino como *contención* de latencias. Cuando decimos que algo es potencial, es porque potencialmente puede ser *otro* o situarse en una posición *distinta*. La disposición es, a su vez, lo que cambia el ser de las cosas, afectándolas.

Volvamos una vez más sobre la noción de *virtus*, entendida también en la escolástica medieval como una *facultad* del entendimiento. Para Tomás de Aquino “el entendimiento, puesto que se dice por relación al acto, designa una potencia del alma. En efecto, la facultad [*virtus*] – es decir, la potencia [*potentia*] – es algo intermedio entre la esencia y la operación (Tomás de Aquino, 2016, p. 560)<sup>142</sup>. Lo virtual como potencia es contención, porque está implícito en el elemento incluso

---

141. Quéau, P. (1995). *Lo virtual: virtudes y vértigos*. Paidós.

142. Tomás de Aquino. (2016). *Cuestiones disputadas sobre la verdad*. Ediciones Universidad de Navarra.

cuando no se refiere a lo que se es, ni a lo que está por venir, sino a lo que *puede* devenir: “cuando muchas cosas se contienen virtualmente en algo uno, se dice que están implícitamente en aquello, así como las conclusiones en los principios” (Tomás de Aquino, 2016, p. 830)<sup>143</sup>. Los principios aristotélicos son relevantes en el pensamiento de Tomás de Aquino, y puede evidenciarse en el empleo de una metáfora similar tanto en *Metafísica* como en *Cuestiones disputadas sobre la verdad*. Aristóteles dice que “el arte de edificar es una potencia que no se da en lo que es edificado” (Aristóteles, 1994, p. 234)<sup>144</sup>, mientras Tomás de Aquino dirá que “en la potencia de construir una casa están comprendidas la potencia de desbastar las piedras, y de levantar los muros, y así de otras semejantes” (Tomás de Aquino, 2016, p. 563)<sup>145</sup>.

Retomando a Lévy y su afirmación de que lo virtual, a menudo “*no está ahí*”, objetaremos que *sí está*, pero *no ahí*, porque no se ha hecho visible al entendimiento o abierto a la experiencia sensible a partir de la actualización, ya que no se trata de que en cuanto la roca se actualiza en escultura, la virtualidad desaparezca, del mismo modo que la roca no desaparece en la escultura como materia actualizada. Pero la virtualidad cambia su orden de lo real tal como el objeto su realidad formal. En cuanto la roca se ha actualizado en escultura, ya contiene un sistema de virtualidades distinto al de la roca como mera materia prima, por lo que más que la oposición o antinomia entre forma y fondo, se trata de un juego entre velar y develar potencialidades.

Por otra parte, en sus *Nuevos ensayos para el entendimiento humano*, Leibniz emplea el término virtual para decir que el conocimiento puede resultar innato en tanto virtual:

Filaletes.— ¿Se puede afirmar que son innatas precisamente las ciencias más difíciles y más profundas? Teófilo.— Su conocimiento actual no lo es, pero sí que es innato aquello que puede ser denominado conocimiento *virtual*, como la figura trazada por medio de las vetas de mármol está en el mármol antes de que éstas sean descubiertas al trabajarlo (Leibniz, 1983, p. 89)<sup>146</sup>.

---

143. *Ibid.*

144. Aristóteles (1994). *Metafísica*. Editorial Gredos.

145. Tomás de Aquino. (2016). *Cuestiones disputadas sobre la verdad*. Ediciones Universidad de Navarra.

146. Leibniz, G. W. (1983). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. Editora Nacional.

Las vetas virtuales del mármol sí “*están ahí*”, pero en la oscuridad, en el espacio nocturno donde no hay conocimiento o aprehensión de que, efectivamente, están *ahí*. Lo que cambia en el tránsito entre lo virtual y lo actual es la disposición concreta o abstracta de las cosas, lo que permite el pliegue y repliegue. En este sentido, Deleuze también se pregunta sobre el cómo ocurre la actualización:

Para que lo virtual se encarne o se efectúe, todavía hace falta algo más que esa actualización en el alma; ¿no haría falta también una realización en la materia, de modo que los repliegues de esa materia redoblasen los pliegues en el alma? Todavía no podemos saberlo (Deleuze, , 1989, p. 40)<sup>147</sup>.

Lo virtual no es algo subjetivo u objetivo en sí mismo, no es lo que yace ni lo que subyace, sino que es *yacimiento* del cual emanan realidades. Pero del mismo modo que en una excavación del subsuelo para hallar minerales, el yacimiento requiere de un proceso para ser abierto, requiere de una grieta para la extracción, y ésta debe permitir el ir y el venir. Este proceso de apertura al yacimiento no puede ser más que técnico, es tecnicidad que deviene espacio y espacialidad que deviene técnica. Si el espacio está configurado según disposiciones y éstas condicionan la mismidad u otredad del espacio, entonces lo virtual es la congregación de otredades espaciales que se actualizan en disposiciones diversas. Al cambio en la disposición lo hemos llamado *acontecimiento*. Pero surge la pregunta sobre qué es lo que permite que el acontecimiento *acontezca*, y la respuesta está en el carácter de la virtualidad a partir de la tecnicidad, que para Simondon, está dada por los elementos locales:

El potencial es potencial de un cierto dominio de lo real, no de todo lo real en el sistema estable que forma: este carácter de la virtualidad, que ha sido poco notado, proviene de la tecnicidad, la acción técnica es, en efecto, eficaz o ineficaz según los poderes locales; es necesario que encuentre *hic et nunc* una virtualidad lista para actualizarse bajo el gesto técnico; la virtualidad está inserta, es localizada, particular. (Simondon, 2008, p. 221)<sup>148</sup>.

---

147. Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós.

148. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

Por lo mismo, la distancia entre lo virtual y lo posible se hace evidente, pero no porque lo posible no pueda ser actualización de lo virtual, sino porque, como hemos insistido, se trata de la condición de posibilidad o yacimiento de posibilidades no actualizadas. En consecuencia, hay un límite de lo virtual que se circunscribe al infinito de su tecnicidad. El cuchillo que puede ser utensilio, arma, objeto museístico, no puede entonces ser nave espacial, árbol o persona, sino que está condicionado por los gestos técnicos que puedan tener lugar en su medio asociado. Para Simondon, “lo real es la síntesis de lo virtual y de lo necesario” (Simondon, 2008, p. 227)<sup>149</sup>, en tanto lo virtual posibilita la actualización y despliega un orden de fuerzas y disposiciones según, de nuevo, contigüidades y contingencias.

Pero hemos también de insistir en que al abordar la contigüidad no aducimos a la cosa que está junto a otra en distancias medibles, sino a un *sistema* entre las cosas, reales o imaginarias, que permite que una cosa se *presente* ante otra, y que en su encuentro, se formalice una disposición *distinta* respecto a la anterior. A esto lo llamaremos *sistema de contigüidades*, y es sistema por lo que permite congregación entre conjuntos independientes que pueden coincidir, por lo que el sistema tiene, a su vez, potencialidades que se pliegan y repliegan.

Pensemos, por ejemplo, en los granos de arena del desierto que se desplazan a través del aire. En las dunas de las costas de *La Guajira* o en el desierto del *Sahara* hay arena que *viaja*. La fuerza del viento mueve la arena. En La Guajira, la arena se estanca en montañas cercanas y, las dunas de las costas se transforman, o mejor, engendran, dunas insólitas en medio del bosque. Mientras que la arena del Sahara, afectada por las mismas fuerzas, se convierte en *polvo* del Sahara. La virtualidad de la acción de los vientos no se actualiza en otras dunas u otra arena, distinguible formalmente, sino que reduce la materia a micropartículas que pueden llegar a ser invisibles, y que, incluso, generan problemas respiratorios en poblaciones a miles de kilómetros de distancia en la línea del Ecuador. Si persiguiéramos un grano de arena que viaja desde Argelia hasta Brasil, podría parecer insospechado que la arena del desierto se actualice en tierra selvática.

---

149. *Ibid.*

Y esta casualidad o accidente de la arena que ocupa territorios lejanos permite ejemplificar la noción de contigüidad, porque nos resulta evidente que Brasil y Argelia no son contiguos en el mapa, pero toda vez el grano argelino toca el suelo brasileño, entonces grano y tierra distantes se hayan contiguas gracias a la tecnicidad geológica del viento. Por lo tanto, el *sistema de contigüidades*, así como las tensiones entre cualquier sistema, también pueden ser virtuales:

Tensiones y tendencias pueden ser concebidas como si existieran realmente en un sistema: el potencial es una de las formas de lo real, tan completamente como lo actual. Los potenciales de un sistema constituyen su poder de devenir sin degradarse; no son la simple virtualidad de los estados futuros, sino una realidad que los empuja a ser. El devenir no es la actualización de una virtualidad ni el resultado de un conflicto entre realidades actuales, sino la operación de un sistema que posee potenciales en su realidad: el devenir es la serie de acceso de estructuraciones de un sistema, o individuaciones sucesivas de un sistema (Simondon, 2008, p. 172)<sup>150</sup>.

Simondon también hará una aclaración fundamental sobre lo virtual más allá de su comprensión como sistema, y es que lo virtual no está restringido al accionar humano, ya que si decimos que todo espacio es virtual, implica que la virtualidad está allí incluso donde no hay actividad humana:

El anhelo humano sólo tiene el valor de un germen de acción y debe encontrar la virtualidad del mundo para que haya realización: lo optativo práctico corresponde a lo virtual teórico como una realidad figural corresponde a una realidad de fondo; lo optativo es la figura de lo virtual (Simondon, 2008, p. 220)<sup>151</sup>.

Esta idea de lo virtual por fuera de lo humano también aparecerá en *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Simondon dirá que “la materia en apariencia inerte encierra la virtualidad de las formas” (Simondon, 2009, p.346)<sup>152</sup>. Esta corta

---

150. *Ibid.*

151. *Ibid.*

152. Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Editorial Cactus.

sentencia da que pensar respecto a la materia que precede a la forma. La roca o el mármol que virtualmente es escultura, hará que la materia pierda energía intrínseca y atributos para convertirse en forma. Si la escultura pervive por largos periodos, y deviene ruina, entonces podría pensarse que los restos de la roca o el mármol han agotado virtualidades latentes. Sin embargo, entendiendo la virtualidad como sistema, la actualización de la roca o el mármol en escultura abre un nuevo campo de virtualización, pero ya no en el plano de lo real sensorial, sino de lo real simbólico. La ruina escultórica contiene en sí la latencia de pulverizarse y ser superficie, pero también la de ser percibida como objeto estético, susceptible de actualizarse como campo de significación. Simondon define el sistema de virtualidades como una base siempre presente y disponible “el sistema de todas las virtualidades acumuladas y relacionadas unas con otras tiende a un equivalente de una estabilidad de base, la de un virtual siempre disponible y presente en todos lados” (Simondon, 2008, p. 221)<sup>153</sup>.

Y respecto al tiempo, noción que apenas hemos enunciado como convención, también es objeto de análisis a la luz de la virtualidad en Simondon. Lo que llama la atención es que al referirse al porvenir, al presente y al pasado, la terminología que emplea es espacial, comprendiendo al presente como algo situado que se conecta o relaciona de manera simbólica con el porvenir, mientras que el pasado son puntos en red en un presente transductivo:

El porvenir es como un inmenso campo posible, un medio de virtualidades asociadas al presente por una relación simbólica: por el contrario, el pasado en relación con ese mismo presente es un conjunto de puntos individualizados, localizados, definidos. El presente es transducción entre el campo del porvenir y los puntos en red del pasado (Simondon, 2008, p. 220)<sup>154</sup>.

Para comprender la noción de *transducción* a la que se refiere Simondon, podemos pensar en su distancia semántica respecto a la *traducción*. Para traducir una palabra, hacerla análoga de otra en un idioma diferente, homologamos el significado entre un signo y otro,

---

153. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

154. *Ibid.*

que remitan a lo *mismo*, pero con formas de expresión diferenciadas, por ejemplo, la traducción de un término que proviene del latín (*virtualis*) que llega hasta nuestra lengua castellana (*virtual*). En este caso, dejando de lado la evolución natural del lenguaje, el objeto o concepto entabla una relación de sustitución a partir de la semejanza.

Por su parte, la *transducción* en el lenguaje ordinario se define como la “transformación de un tipo de señal en otro distinto” (Real Academia Española, s.f.)<sup>155</sup>, pero Simondon complejiza esta definición:

Entendemos por transducción una operación física, biológica, mental, social, por la cual una actividad se propaga progresivamente en el interior de un dominio, fundando esta propagación sobre una estructuración del dominio operada aquí y allá: cada región de estructura constituida sirve de principio de constitución a la región siguiente, de modo que una modificación se extiende así progresivamente al mismo tiempo que dicha operación estructurante (Simondon, 2009, p. 38)<sup>156</sup>.

La transducción, sea como operación que se funde y propaga en una estructura ajena *o no* a su medio, o como la transformación de señales, es entonces operación técnica que puede actualizar virtualidades entre signos, objetos o acontecimientos que difieren entre sí, que emiten señales distintas u operan bajo diferentes dominios.

Del mismo modo que la antena de una radio capta señales electromagnéticas y las transduce a través de transistores para emitir sonidos distinguibles para nosotros, el proceso transductivo aplica para cualquier información que se individúe en una forma distinta de su origen. El sistema técnico de la radio implica una propagación de información que crea, a su vez, una nueva estructura y resuelve tensiones. Y estas nuevas tensiones constituyen la *región* siguiente, la actualización de la información en sonido. Este proceso transductivo no sólo es homologable a los objetos técnicos en su conjunto, sino también a la reconversión de un signo que pasa de significar algo a derivar en algo *otro*, sin ser mera enunciación o traducción. La canción que suena en la radio, más allá de su estructura sonora (tiempos, ritmos

---

155. Real Academia Española. (s.f.). Transducción. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de septiembre de 2024, de <https://dle.rae.es/transduccion>

156. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

o intensidades) y del lenguaje que emplea (nombre o letra) requiere a su vez de un código previo de posibilidad de interpretación, de reconocimiento, para que nuestro aparataje sensible la *capture*. Este proceso tampoco es traducción en sí, es *transducción*, en la que nosotros somos dispositivos que albergan la potencia de transformar la señal sonora en evocación sensible (por ejemplo un recuerdo), por lo que hay una técnica psíquica, invisible, que actualiza la canción en objeto estético, y que se manifiesta incluso en la pasividad de la escucha.

Por tanto, la transducción es operación técnica, sensible y espacializante. Y todo espacio es virtual porque opera a través de un sistema de virtualidades las transducciones entre signos sensibles y cognoscibles, cuya aparición es lo que denominamos como actualización. Y el acontecer de la actualización es la disposición de *otra* espacialidad, que es a lo que nos referimos con la noción de *otredad*, siendo otredad simplemente lo diferente a la *mismidad*.

Se podría argumentar que, si cada objeto o espacio está en devenir, no es posible una mismidad del espacio, ya que cualquier fuerza que se actualice en un lugar, lo altera al punto de ser siempre *otro*. Entonces se debe entender la mismidad como conservación de constantes en un sistema, es decir, la posición que ocupan respecto al lugar. En la radio pueden sonar distintas canciones, pero conserva la mismidad de la disposición que es condición de posibilidad para que las canciones suenen. El objeto técnico conserva a su vez sus componentes transductivos y despliega sus potenciales en la otredad de los sonidos que se reproducen. Es decir, la radio abre un sistema de virtualidades sin alterar su composición interna como individuo técnico. Puede conservar su lugar *en* el mundo (posición), desplegar *otros* mundos (sonidos reproducidos) y *ser* mundo (disposición interna de componentes).

Es por esto que todo espacio es virtual por la condición de que todo espacio puede ser *otro*. Esta *otredad* es la que, así sea cognoscible y/o sensible, escapa a la realidad inmediata de las actualizaciones, y eso la hace siempre virtual. Y es por lo mismo que el lugar, que no es objeto, sino disposición entre diferentes, comparte con el objeto técnico la operación transductiva, dado que el lugar es *transducción de*

*espacialidades e invención* de disposiciones, y como la disposición en un lugar puede ser análoga a la ordenación de componentes internos en un aparato u objeto técnico, la tecnicidad del espacio es siempre transductiva y la técnica es espacialidad actualizada que no agota sus potenciales. Para Simondon, en *Imaginación e invención*, “existe en el objeto creado una universalidad y una eternidad virtuales” (Simondon, 2013, p. 185)<sup>157</sup>, y se entiende la virtualidad en su sentencia como “posibilidad permanente de reincorporaciones en obras o en creaciones ulteriores bajo forma de esquema o de elemento, aun si la individualidad del objeto creado no es conservada en el curso de las invenciones sucesivas” (Simondon, 2013, p. 185)<sup>158</sup>. Tanto los objetos como el espacio pueden actualizarse al punto de desaparecer lo que originalmente los constituía como individuo o forma, perder su realidad objetual y convertirse en representación o irrealidad.

Y si bien lo virtual por sí mismo no es hipóstasis, el espacio virtual sí puede oscilar entre lo real y lo que comúnmente definimos como irreal, ya que es parcialidad presente en lo real que *no* ocupa un espacio. Lo virtual es *phantasma* (φάντασμα)<sup>159</sup> de realidades no concretas. La *voluntad* de dibujar una forma precede al gesto de la mano que toma el lápiz, y la *inclinación* de la hoja que permite el trazo ya contenía virtualmente el dibujo, aunque no estuviera ahí en la realidad tangible. Para que el dibujo encuentre su lugar en la hoja requiere de la disposición entre objetos, un sistema de inclinaciones y voluntades *latentes e invisibles*, en lugar de irreales, por lo que la noción de *phantasma* es más acertada que la de *irrealidad*.

Visto de este modo, la irrealidad es sólo un modo de referirnos a lo invisible de las latencias que *pre-ocupan* el espacio, a lo que no puede ser sentido sin actualización. Y es por lo que no sorprende que el concepto de lo virtual se haya insertado con naturalidad en la cibernética o las disciplinas informáticas, ya que la relación entre lo virtual y lo real parece que se mediara a través de las imágenes.

---

157. Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Editorial Cactus.

158. *Ibid.*

159. φάντασμα (*phantasma*) deriva del verbo griego φαίνω (*phainō*), que significa “hacer aparecer” o “mostrar”. Esta raíz está relacionada con la idea de aparición o manifestación. Lo virtual es el hacer aparecer de espacialidades preconfiguradas.

Del mismo modo que las ondas electromagnéticas de la radio pasan por un proceso transductivo que convierte señales imperceptibles en expresión sensible, las señales informáticas y codificadas llegan hasta nosotros a través de dispositivos que permiten su conversión en imágenes e interacciones maquínicas. No vemos los cables submarinos, ni los servidores, ni las ondas del WiFi que se propagan por el espacio, sino que sólo captamos las transducciones en signos comprensibles.

Michel Serres, en *Atlas*, piensa el espacio virtual como el espacio en blanco, el entre, que se sitúa a medio camino entre dos realidades, límite decisorio de quien debe navegar entre dos orillas:

Cuando un valiente nadador cruza un río ancho o un estrecho azotado por el viento, el itinerario de su viaje se divide en tres partes. Durante todo el tiempo que no pierde de vista la orilla de partida o descubre la de llegada, sigue habitando en su morada de origen o en la meta de sus deseos; en otras palabras, francés aquí o japonés allá. Ahora bien, en la mitad de su recorrido llega un momento, decisivo y patético, en el que, a igual distancia de ambas orillas, al cruzar, durante un tiempo más o menos largo, una gran franja *neutra* o *blanca*, ya no pertenece ni a una ni a otra, y quizá puede llegar a ser de una y de otra a la vez. Inquieto, suspendido, como en equilibrio en su movimiento, reconoce un espacio inexplorado, ausente de todos los mapas y que no describió atlas ni viajero alguno (Serres, 1995, p. 26)<sup>160</sup>.

El espacio virtual es el entre, el umbral entre las dos orillas que son la llegada o la partida. Está deslocalizado, tanto en lo que respecta a las nuevas redes informáticas como el espacio sensorial en espera de actualizarse. El umbral es invisible, podríamos decir como Lévy que “*no está ahí*” y sin embargo está presente, y puede estarlo en los múltiples puntos del oceano que separan aquellas orillas, el espacio blanco o virtual no está situado sino que *puede* situarse, instaurar lugar.

En palabras de Serres, “inventar el lugar en un mundo inerte que sólo conoce el espacio” (Serres, 1995, p. 40)<sup>161</sup>, disponer y disponerse para franquear los umbrales de la actualización en un sentido o en otro. Esto aplica, según el mapeado que nos presenta Serres, la acortación de las distancias en las metáforas geográficas con las que se

---

160. Serres, M. (1995). *Atlas*. Ediciones Cátedra.

161. *Ibid.*

refiere a los sistemas digitales y a la forma de habitar en todas partes, simultáneamente, sin distancias visibles. Lo mismo que aplica para una llamada telefónica con los confines de la tierra, aplica para dos plantas que están separadas por un océano, están próximas entre sí conectadas con el mar como contigüidad. Las formas de lo geográfico y lo digital permiten el símil:

El universo muestra al descubierto inmensos yacimientos que se asemejan, curiosamente, a lo que se decía antiguamente de las facultades del sujeto: los casquetes glaciares, desiertos y océanos, gigantescas masas de hielo, de sequía o de agua, funcionan como memorias, bancos, retención y regulación de esta información que los ríos generalizados reciben, intercambian, emiten y clasifican, como por la inteligencia actual (Serres, 1995, p. 109)<sup>162</sup>.

Lo artificial de lo digital no radica entonces en su concepción *antinaturalista*, en la dicotomía de la naturaleza contra la cultura, la técnica o el artificio, sino en la emulación imperfecta de la realidad. Los servidores son la memoria global, como los fósiles marinos que aún se encuentran en lo alto de las montañas, o las grandes bibliotecas y museos de las ciudades; los cables submarinos son el medio de transporte de informaciones codificadas, como la hendidura en la superficie donde aparece un río o los barcos mercantes en la antigüedad que llevaban información materializada, como el oro o las especias. Las ondas que se propagan entre ordenadores, invisibles, son como las copas de los árboles que no se tocan entre sí, transmitiendo información sobre sus límites o como las señales de humo que permitían advertir la presencia de un enemigo en la distancia.

Lo que la tecnicidad digital contiene con todas sus redes y mecanismos, aquello que denominamos como artificio, puede comprenderse como actualización de *otra* técnica en la naturaleza. Por lo mismo, no se demarca la distinción entre naturaleza y artificio, ya que se corresponden entre sí. Los objetos técnicos o estéticos son metáforas de signos asémicos, incomprensibles e indivisibles de la naturaleza. Por lo tanto, en lugar de mundo (en su sentido planetario) o naturaleza, optamos por hablar de espacio, que no distingue entre sujeto y objeto.

---

162. *Ibid.*

Pero, todo espacio es virtual, y eso también implica que los ecosistemas digitales son, ora espaciales, ora virtuales. Serres plantea una definición que aproxima la espacialidad onírica y la espacialidad sensorial como espacialidad virtual:

Proyectado por nuestras costumbres, adaptado a nuestras formas de vida, construido y suscitado entre nosotros; flotante, global, tanto como local; ausente, es verdad, pero presente; técnico, al ir unido a construcciones, funcionamientos y conexiones de artefactos, y humano, a pesar de todo, ya que nuestros grupos, antiguos, en él se encuentran, mientras se van formando otros nuevos, el *espacio virtual* no mantiene las mismas relaciones con el tiempo que el espacio del mundo, sometido a lo simultáneo como a lo irremediable; puede, efectivamente, negociar, a contratiempo, un análisis que destruye en parte la obligación de simultaneidad, desincronizando la emisión y la recepción, por ejemplo. Puedo escuchar mañana lo que me dijiste ayer, o ver esta noche imágenes emitidas hace mucho. Hacemos con la actualidad presente lo que nuestros padres sólo podían hacer con la historia: cortarla en trocitos, rehacerla, recomenzarla, plegarla tranquilamente (Serres, 1995, p. 178)<sup>163</sup>.

El espacio virtual, sea como potencia de otredad espacial o como metáfora digital, no requiere del tiempo o la sucesión para existir, su sustancia es, irremediablemente, el espacio. El espacio de los mundos, el espacio geográfico, el espacio de los objetos, el espacio de las imágenes encuadradas o envolventes de los ordenadores, el espacio mecánico de los dispositivos, de las redes, del tejido informático, la realidad virtual y el ciberespacio, todos son espacios virtuales. El espacio digital (o mejor, ciberespacio) es una de las formas de concreción del espacio virtual, que se encuentra en el intersticio entre el espacio onírico (¿dónde estamos cuando nos distraemos en Internet?) y el espacio sensorial (¿dónde tiene lugar el cuerpo y la mirada en un videojuego?). Por lo tanto, no se trata de negar la realidad de lo virtual en las ciencias informáticas, sino de cuestionar su reducción semántica. Lo virtual también puede ser lo digital, pero no exclusivamente.

El criterio con el cual se establece la distinción, lo expansivo del significado de lo virtual en lugar de lo reductivo del significante, se basa

---

163. *Ibid.*

en la consideración de virtualidades que preceden al sistema técnico de lo digital. Al intentar dibujar las diferencias y semejanzas, aparece el lenguaje como mediador entre lo cognoscible del espacio sensorial y lo insondable del espacio onírico. Concordamos con Serres en que, “para acceder a las cosas mismas, hay que dejar que flote el lenguaje” (Serres, 2002, p. 73)<sup>164</sup>, y en este emerger del lenguaje es donde puede inferirse que no hay nada de malo o incorrecto en el uso de lo virtual desde el ciberespacio, sino en la homologación de lo digital con lo virtual que hace que el concepto pierda su fuerza y potencia.

Pierre Lévy insinúa que el espacio virtual humano reside en la invención del lenguaje: “a partir de la invención del lenguaje, nosotros, los humanos, habitamos en un espacio virtual —el flujo temporal tomado como un todo— que el presente inmediato sólo actualiza de un modo parcial y efímero. Existimos” (Lévy, 1999, p. 56)<sup>165</sup>. Quéau, al referirse a los mundos virtuales (ciberespacio), también pone al lenguaje como yacimiento, ya que “los mundos virtuales extraen naturalmente su riqueza formal de estas fortunas del lenguaje, de la abundancia potencial de tropos” (Quéau, 1995, p. 99)<sup>166</sup>. A su vez, define el estatuto del “mundo virtual” o “entorno virtual”:

¿Cómo definir un «mundo» o «entorno virtual»? Un mundo virtual es una base de datos gráficos interactivos, explorable y visualizable en tiempo real en forma de imágenes tridimensionales de síntesis capaces de provocar una sensación de inmersión en la imagen. En sus formas más complejas, el entorno virtual es un verdadero «*espacio de síntesis*», en el que uno tiene la sensación de moverse «*físicamente*» (Quéau, 1995, p. 15)<sup>167</sup>.

Pero la distinción radica entonces en el lenguaje, o más bien, en los límites del lenguaje, en los procesos transductivos de señales cognoscibles o asémicas. El espacio sensorial está configurado por mundos, seres y objetos diversos, donde la convergencia y las disposiciones inauguran lugares y establecen los límites entre lo indiferenciado del espacio como extensión y lo diferenciado de un

---

164. Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos*. Editorial Taurus.

165. Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.

166. Quéau, P. (1995). *Lo virtual: virtudes y vértigos*. Paidós.

167. *Ibid.*

paisaje singular, los signos en el espacio, la sintaxis y los morfemas, convergentes y contiguos, dan lugar a un sistema de virtualidades tal como el lenguaje común permite un sistema de significación. Por su parte, el espacio onírico, correspondiente a la sensibilidad de los individuos (o dispositivos), plantea un pliegue entre lo sensorial y lo sensible, ya que la ensoñación no hace desaparecer el cuarto donde el soñador sueña, pero la presencia del soñador en el cuarto no significa que *esté ahí*. Y no porque se considere que la conciencia o la imaginación contengan un atributo jerárquico respecto al cuerpo espacializado, sino porque la interacción puede ser cambiante y la contigüidad puede ser abstracta. El soñador que sueña no está interactuando con los objetos materiales a su alrededor, sino que puede actualizar imágenes, palabras o recuerdos en el plano de lo objetual. En ese caso, el recuerdo no es algo interno, subjetivo, sino una realidad misma que coexiste, que es contigua, al cuarto del cuerpo de quien recuerda o sueña.

De manera análoga, el ciberespacio o espacio digital, posibilita la contigüidad de imágenes, experiencias ilusorias o trayectos sin distancias en el espacio sensorial. Es por esto que, así el lenguaje común nos remita a la homologación de lo virtual con lo digital, el ciberespacio tiene que ver más con el espacio onírico que con el espacio virtual, aun cuando tanto lo sensorial como lo onírico irradian virtualidades.

Pero más allá de la distinción semántica y categorial, el ciberespacio tiene su propio estatuto de realidad, porque en lo que respecta a la aparición de su espacialidad, no hablamos de la interacción entre el sujeto (dispositivo) y lo dispuesto (objetos) en un lugar, sino entre dispositivo (sujeto) que puede *disponerse a sí mismo* en el espacio y dispositivo (máquina) que puede *disponer* datos sin cuerpos. Es decir, una dialéctica entre sujeto orgánico y sujeto maquínico para propiciar la aparición de un espacio onírico simulado.

Es por esto que el ciberespacio no puede reducirse ni como devenir del objeto técnico ni como artificio situado en el espacio sensorial. Para Román Gubern “el ciberespacio no sólo no es un familiar espacio euclidiano, sino que es un territorio virtual, un verdadero *paraespacio*” (Gubern, 1996, p.166)<sup>168</sup>. Es un espacio desterritorializado pero que

---

168. Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Editorial Anagrama.

mantiene disposiciones, es un sistema técnico de interacciones que no tienen lugar, es un laberinto formal que provoca en el operador experiencias espaciales:

Los mundos virtuales son, en efecto, laberintos formales y no materiales. El laberinto se opone al camino recto, expedito y obvio, pues es engaño y disimulo en sus itinerarios, Y el ciberespacio, bajo su apariencia de imagenescena envolvente, esconde un laberinto, que propone al cuerpo del operador, con cada movimiento, nuevas experiencias espaciales. Pues cada iniciativa del operador no es más que la exploración de una rama en un sistema informático arborescente, con diversas ramificaciones derivadas, como ocurre en la exploración del hipertexto (Gubern, 1996, p. 174)<sup>169</sup>.

La forma sin materia se da en el lenguaje, o en el metalenguaje ciberespacial, que no es análogo al lenguaje asémico de los objetos o al lenguaje metafórico del género humano, sino que se desprende de un ecosistema algorítmico arborescente cuyo diseño de ramificaciones es sólo accesible a los especialistas en las ciencias informáticas. Ya no se trata de los signos sin develar, de la abstracción de un lenguaje intraducible de los paisajes o lugares, del espacio nocturno de Lévinas, sino de una línea de comandos que al ejecutarse en un programa se convierte en actualización de las virtualidades de ese lenguaje.

Sobre los lenguajes en el ámbito de lo digital, Neal Stephenson, en su ensayo *En el principio fue la línea de comandos*, critica la inserción de la interfaz gráfica en lugar de la interfaz escrita en los ordenadores. Según Stephenson, antes de que Macintosh y Microsoft incorporaran la metáfora visual del “escritorio” como medio para que el usuario interactuara con los programas a través de íconos se requería de una “comunicación” directa a través de la línea de comandos. Es decir, que tanto la máquina como quien la operaba se encontraban en el mismo plano de realidad, en una relación dialéctica en lugar de la subordinación del sistema respecto al objeto. Hablábamos con las máquinas, comprendíamos su lenguaje, y a través de la línea de comandos hacíamos emerger técnicas, herramientas, aplicaciones, operaciones y representaciones que configuraban no un paraespacio,

---

169. *Ibid.*

sino una nueva realidad efectiva. Pero con la interfaz visual, el código quedó oculto, y la interacción sujeto-ordenador quedó reducida a la disposición de elementos utilizables en lugar de programables, el conocimiento quedó relegado a movimientos táctiles y visuales, y la potencia creadora de otros mundos, esa virtualidad del ordenador que despertaba entusiasmos populares en sus orígenes, quedó sometida a las imágenes. Stephenson dirá que rechazamos las interfaces basadas en la palabra, y preferimos las gráficas o sensoriales, por una parte, porque el mundo ahora es más complicado y se deben delegar las funciones al diseño visual que otrora también cumplía el usuario, pero por otra, plantea que principalmente se debe a la pérdida del intelectualismo, que hace que busquemos la transmisión mediatizada en lugar del entendimiento sobre las cosas. Según Stephenson “hemos perdido contacto (...) con cualquier cosa parecida al intelectualismo, hasta el punto de no leer libros ya, aunque sabemos leer” (Stephenson, 2003, p. 57)<sup>170</sup>.

Es por esto que podemos decir que un rasgo compartido del ciberespacio con el espacio sensorial y el espacio onírico es la pérdida de la capacidad de interpretación y traducción de los signos en lenguajes, y también la pérdida de potencialidades capaces de engendrar información sentida. Si el ciberespacio se basa en el hipertexto, el espacio sensorial se basa en la hiperrealidad. Las ciencias, con todos sus avances y su supuesta incuestionabilidad, nos han propuesto un esquema *hiperrealista*<sup>171</sup>. Sabemos que la gravedad actúa, conocemos las fuerzas mecánicas de las placas tectónicas, el flujo de las corrientes marinas, optimizamos los sistemas constructivos para que las torres sean cada vez más altas, los vehículos se diseñan de manera aerodinámica para ahorrar energía. Conocemos los métodos científicos, inductivos, deductivos y cientos más, nos aproximamos a los objetos sabiendo (o creyendo saber) sus propiedades y limitamos la interacción con el espacio a los significados que ya nos han sido dados.

---

170. Stephenson, N. (2003). *En el principio fue la línea de comandos*. Traficantes de sueños.

171. La acepción común de *hiperrealidad* se refiere a la incapacidad de distinguir lo real de la fantasía. No obstante, aquí se emplea para denotar una realidad que resulta “más” real que la realidad en sí. La raíz “hiper” se comprende como “exceso”. Una hiperrealidad que es excesivamente real, que, por lo mismo, destierra lo fantástico y lo onírico de sus fronteras.

Incluso las academias promueven la hiperspecificidad temática, donde las preguntas por el espacio, el tiempo, las cosas o los fenómenos ya se dan por sentadas como verdades. Es por lo mismo que lo digital ha adolecido, injustamente, de una reducción de sus potencialidades, porque no interactuamos con los dispositivos técnicos a través del lenguaje, sino que consumimos interfaces. Pero la creación, toda creación, requiere de una técnica, y toda técnica requiere un lenguaje como sustrato, como código de disposiciones, que permita la actualización. Es por esto que para Stephenson “en algún lugar fuera y más allá de nuestro universo hay un sistema operativo, codificado a lo largo de incalculables periodos de tiempo por algún tipo de *demiurgo-hacker*. El sistema operativo cósmico usa una interfaz de línea de comandos” (Stephenson, 2003, p. 142)<sup>172</sup>.

Podemos entonces trasladar del ciberespacio al espacio sensorial las nociones de *interfaz* y de *dispositivo*, que permiten cerrar con una última coincidencia entre los lugares y el mundo digital. Una *interfaz* es la “conexión o frontera común entre dos aparatos o sistemas independientes” (Real Academia Española, s.f., definición 1)<sup>173</sup> y *dispositivo* es aquello “que dispone” (Real Academia Española, s.f., definición 1) y “disposición, expedición, aptitud” (Real Academia Española, s.f., definición 5)<sup>174</sup>. Si disponer, más que un mero “colocar” es *situar*, entonces el dispositivo que dispone requiere de una interfaz como mediación entre sistemas, entre el lugar donde se ha situado el dispositivo y su sistema interno. La mano y la visión son interfaces del hombre tanto como la imagen del escritorio abstracto en la pantalla lo es para el ordenador. Los gestos del movimiento de la mano son el código, empobrecido, del pasar de una imagen a otra en el código visual de los diferentes hipertextos computacionales.

¿No es análogo a los lugares, los paisajes, las ciudades, las arquitecturas y los objetos este empobrecimiento de lo virtual, este declive de la potencia de las cosas y de los espacios? El ciberespacio y

---

172. Stephenson, N. (2003). *En el principio fue la línea de comandos*. Traficantes de sueños.

173. Real Academia Española. (s.f.). Interfaz. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de octubre de 2024, de <https://dle.rae.es/interfaz>

174. Real Academia Española. (s.f.). Dispositivo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de octubre de 2024, de <https://dle.rae.es/dispositivo>

los espacios sensorial y onírico caen en un exceso de representaciones que terminan por desdibujar la condición de posibilidad de los códigos y los lenguajes, ya que lo que impera es la *mimesis* en lugar de la *poiesis*, el texto y el hipertexto son replicados, son arborescentes en lugar de rizomáticos, tanto en lo sensorial como en lo digital. Cuando el campo de significación reduce la información sustituyéndola por la representación, se agotan sus potenciales y el espacio virtual se restringe. Para López-Galiacho, “cuanto más realista o mimético es un entorno informático, menos lugar hay en él para lo virtual” (López-Galiacho, 2014, p. 130)<sup>175</sup>. Podríamos pensar, del mismo modo, que mientras más mimética e hiperrealista sea la realidad, mientras más se cierre sobre sí misma, menos virtualidad puede irradiar.

Lo virtual no es, entonces, sinónimo de lo digital. El ciberespacio es un modo de ser diferente del espacio onírico y el espacio sensorial, contiene latencias que ocupan un lugar cuando se actualizan, se sitúan en los espacios y disponen objetos, dispositivos y sistemas que derivan en mundos diversos. Lo virtual sigue siendo *fuerza o potencia*, y por lo tanto, todo espacio es virtual porque todo espacio es sistema técnico y tecnicidad que deriva en otredades, en espacios otros. La disposición es técnica de actualizaciones latentes del espacio, del mismo modo que la técnica es disposición de espacialidades.

Por tanto, para rodear el asunto y tomar distancia de la reducción semántica de lo virtual en los contextos digitales, lo más merecedor de pensar de la virtualidad es la potencia, no la irrealidad, porque lo virtual, como hemos insistido, está en el orden de lo real, la virtualidad pre-ocupa a la realidad parcialmente.

Y lo real de lo virtual es lo sensible del espacio. Cuando el espacio es sentido, cuando una interfaz se comunica con otra, cuando un objeto entra en comunión o conflicto con su medio asociado, cuando un pensamiento busca la mano para ser escrito (o inscrito), cuando una superficie se agrieta por un gesto geológico, lo virtual sensible deviene sentido, pero no percibido, por lo que podríamos decir que el espacio virtual es acusmático (*akusmatikoi*), como los discípulos de Pitágoras

---

175. López-Galiacho, E. (2014). *Habitar lo irreal. aproximaciones a una arquitectónica de los mundos virtuales* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. <https://oa.upm.es/30971/>

que “escuchaban a su maestro tras una cortina para que su presencia no perturbase la atención hacia sus lecciones” (Rey-Vizcaíno, 2014, p. 115)<sup>176</sup>. Al menos, lo es su carácter velado, invisible, que está ahí pero que no puede verse o asirse, y que, sin embargo, puede instaurar disposiciones y abrir lugares. El espacio virtual expresa aquello que no podemos ver, que está ahí, que mora en las relaciones, en el contacto y las contigüidades, es lo sensible invisible de los mundos.

## Lo sensible in-visible

Tierra ¿no es eso lo que quieres? *¡Invisible*  
surgir en nosotros? ¿No es acaso tu sueño  
ser invisible alguna vez? ¡Tierra! *¡Invisible!*

*Elegías del Duino*  
Rainer Maria Rilke

Cuando pensamos en lo invisible, a menudo lo asociamos con aquello que *no está ahí*. No porque no exista en la realidad objetual o sensorial, sino porque no es comprendido a través de la visión, y si la visión es limitada en un entorno, entonces asumimos la negación de lo que *no* se ve para facilitarnos las cosas. Esto es porque nos situamos a nosotros mismos en el centro de los espacios, y lo que no nos rodea, lo que no es percibido o accesible a los sentidos, entonces no existe hasta que hace su aparición.

¿Y qué hay del viento o la gravedad? Son fuerzas invisibles, que, no obstante, están ahí. Se sienten a través de nuestro aparataje

---

176. Rey-Vizcaíno, H. (2014). La naturaleza de la escucha de música improvisada en la dicotomía entre percepción acusmática y percepción no acusmática. *AusArt Journal for Research in Art*, 2(1), 115-123.

sensible, y les otorgamos, como si fuésemos la causa de la existencia de esas fuerzas, su realidad como conceptos. Es por esto que gran parte de la tarea científica ha enfocado sus esfuerzos en intentar hacer visible lo invisible, aproximarlos a los sentidos y al entendimiento. Visualizar las estructuras atómicas y las estrellas lejanas, traerlas hacia nosotros, permitir que aparezcan en un campo visual concreto. Esto es, provocar la contigüidad de lo distante invisible con la mirada sensible.

Hasta el momento hemos procurado un ejercicio similar desde la hermenéutica al perseguir los conceptos, rastreando los registros filosóficos y estéticos más significativos en lo que concierne al espacio y la virtualidad. En algunos párrafos de aquella doxografía hemos sido testigos de la dificultad que encierran si no se sitúan en un campo específico del conocimiento, por lo que el lenguaje tiende a la paradoja de cerrarse sobre sí mismo cuando lo que se persigue es comprender las nociones aisladas. Por lo mismo es que hallamos expresiones como espacio espacializado y espacializante, espacialidad sensible e inteligible, espacios otros y espacios mismos, y ocurre con algo similar al hablar de lo virtual y la virtualidad, y de ahí que debemos expresar nuestras excusas con el lector por los trabalenguas derivados de las indagaciones sobre el espacio virtual como potencia de las cosas.

Si hubiésemos abordado desde el principio, por ejemplo, el espacio arquitectónico, podríamos contar con una riqueza metafórica y experiencial que nos resulta común. Si pensamos en el espacio, como concepto solitario, la cuestión se complejiza. Por una parte, porque cada uno de nosotros podría imaginar un espacio diferente, situado, localizado, limitado en un contexto específico, pero al preguntarnos por el ser del espacio, o si tiene ser en absoluto, implica que discurramos en consideraciones que no nos llevan a la mera exterioridad sensorial. Incluso si a la luz de las abstracciones nos remitiéramos al espacio como vacío o como distancias atómicas, la pregunta quedaría sin una respuesta concreta más allá de una posición científica o filosófica determinada.

Esta posición es un *punto de vista*, es mirada situada *en* el espacio. Y como tal, cualquier aproximación a los conceptos sin vecindad o contigüidad, parecen requerir de la soledad de una situación. Lo

que es cosa extraña, es que mientras mas despojada esté la palabra (cualquier palabra) de verbos, adjetivos o sustantivos acompañantes, su comprensión connotativa es más difícil. Pensemos en ejemplos concretos, digamos: “*el espacio agrícola de los viñedos chilenos*”. La vecindad entre términos permite una situación que no sólo nos da información sobre el contexto geográfico sino también sobre los objetos y la cualidad de la espacialidad. Si reducimos la frase a “*espacio agrícola*”, sólo nos quedamos con la cualificación de una actividad, pero de cualquier modo entendemos que lo que prima sobre el espacio es la agricultura que incide en él. Al dejar al “*espacio*” en soledad, perdemos las imágenes y los signos relacionales, es decir, desterritorializamos al concepto a un plano de abstracciones. Lo mismo ocurre con cualquier palabra, particularmente aquellas que están en el plano del lenguaje connotativo. La frase “*silla de comedor*”, permite la construcción abstracta de imágenes, un sistema de referencias, que aludirán a la función de la silla respecto al comedor, así esas imágenes sean diversas en formas (la silla de mí comedor, de tu comedor, del comedor del vecino, etc.). Pero si hablamos sólo de “*silla*”, la denotación marca que se trata de un artefacto para sentarse, pero el campo semántico se expande en sus posibilidades por la ausencia de restricciones añadidas (silla de avión, silla de estar, silla de escritorio, silla del automóvil, etc.).

En lo que respecta al espacio y la virtualidad, los conceptos quedan siempre velados, y es por esto que la vecindad entre los términos que derivan en nuestro *espacio virtual*, no permiten una cualificación mutua, ya que *todo espacio es virtual*, y de ahí que, toda virtualidad sea su vez espacial. El lenguaje vuelve a cerrarse sobre sí mismo y quedamos en la oscuridad de las abstracciones.

¿Qué podemos hacer para develar, para mostrar o hacer visible el espacio virtual? Rendirnos. Aceptar la derrota de que el espacio virtual no puede hacerse visible, que es siempre invisible, porque en cuanto un espacio se actualiza en otro, se oculta. Pero, se trata de una derrota virtual, porque allí donde estamos ciegos para captar lo virtual, lo sensible se manifiesta, tal como Pitágoras habla detrás de la cortina.

¿Cómo se manifiesta lo sensible del espacio virtual? Es evidente que no como objeto que se presenta al perceptor, así como tampoco

es un sentir de los que ocupan o los seres que habitan un espacio cualquiera, sino que la virtualidad se halla en el presentimiento, en el pre-sentir del *phantasma* espacial. Ahora bien, ¿estamos con esto reduciendo lo invisible del espacio a la percepción del sujeto que es capaz de presentir? No, porque lo pre-sentido no se considera como una facultad exclusivamente humana, sino que las cosas y los lugares también la poseen, pueden sentir o ser sentidos, por ende, pueden presentir o ser pre-sentidos.

Y no es porque se le otorgue un alma a las cosas, mucho menos una conciencia o establezcamos parentescos fantasiosos entre los seres y los objetos, sino porque el lenguaje permite, en ausencia de un punto de vista espacial, un punto de fuga de lo sentido.

La palabra *presentir* proviene del latín *praesentire*, compuesto por dos partes: *prae*, prefijo que significa “antes” o “previamente” y *sentire*, verbo que significa “sentir” o “percibir con los sentidos”, lo que sugiere una forma de referirnos a lo sentido como algo que no ha acontecido, que no es consciente o racional, sino meramente preliminar. Este “sentir antes de” no se restringe a lo humano. Como los griegos antiguos reconocieron en la raíz de *phantasma*, el *pre-sentir* es una facultad que también puede habitar en los objetos y en los lugares, albergando una presencia latente, una virtualidad, que irradia potencias invisibles.

Así, la virtualidad del espacio y su *pre-sentimiento* son inherentes a la cosa misma, como si el espacio “*sintiera*” su propia potencia antes de manifestarse. Es importante reiterar que esto no implica conferir un alma o una conciencia a los objetos, no es una postura filosófica del animismo, sino que, como señala Merleau-Ponty, “son las cosas en sí mismas, desde el fondo de su silencio, lo que la filosofía quiere conducir a la expresión” (Merleau-Ponty, 2010, p. 19)<sup>177</sup>.

Lo invisible como fondo persigue lo visible como forma, ya que la forma es actualización de potencias que no se ven, pero están ahí. Reiteremos que el *pre-sentir* aunque invisible, es sensible, y la intensidad de lo sentido radica en la fuerza (o potencia) con que se manifieste lo no visto, del mismo modo que el viento, imperceptible, puede dar forma a las montañas.

---

177. Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Ediciones Nueva Visión.

Si decimos que el pre-sentir no es exclusivo de las facultades humanas ¿cómo *pre-siente* un objeto? Para responder, podemos remitirnos brevemente a principios de la física. El *principio de energía mínima* establece que los sistemas físicos tienden naturalmente hacia estados de menor energía. Por ejemplo, una piedra en una pendiente *pre-siente* su descenso no porque tenga conciencia, sino porque sus propiedades y las del entorno la predisponen a moverse de cierta manera. Del mismo modo, el imán presiente el metal de la nevera, la nube presiente la lluvia, la oscuridad invisible del cuarto presiente la luz visible de la lámpara o la puerta presiente el golpe, cruje, antes de ser azotada contra su marco a causa del viento. El presentimiento de los objetos no es otra cosa que lo virtual inscrito en ellos.

En cuanto las cosas se materializan, surgen visiblemente y se actualizan, lo virtual ya no habla sino que le otorga la palabra a lo actual. No obstante, así lo virtual sea lo opuesto a lo actual, no ocurre lo mismo entre lo visible y lo invisible. Para Merleau-Ponty:

El sentido es invisible, pero lo invisible no es lo contradictorio de lo visible: lo visible tiene una armazón de invisible, y lo invisible es la contrapartida secreta de lo visible, sólo aparece en él, es el *Nichturpräsentierbar* que se me ha presentado como tal en el mundo – no se lo puede ver allí y todo esfuerzo para verlo lo hace desaparecer, pero está en la línea de lo visible, ese es su hogar virtual, se inscribe en él (entre líneas) (Merleau-Ponty, 2010, p. 191)<sup>178179</sup>.

Lo invisible está en el límite de lo visible, sin contradicciones, sino como reserva de potencialidades de lo real. Lo invisible pre-sentido aplica tanto en el ámbito de los objetos como en el de los sujetos. Alguien que presiente que un intruso ha irrumpido en su hogar porque escuchó un sonido extraño afuera, puede que haya interpretado las señales correctas y reaccione ante el peligro. Esto es, el peligro visible y actualizado. Pero también puede que haya pre-sentido el peligro y no sea real, porque el sonido que creía ajeno no era más que una reverberación de la lluvia golpeando el metal de una reja. El

---

178. Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Ediciones Nueva Visión.

179. *Nichturpräsentierbar* es un término que deriva del alemán que puede traducirse como “no representable” o “no presentable”. En el contexto de la cita, se refiere a algo que no puede ser presentado o mostrado directamente en el ámbito de lo visible, pero que está implícito o inscrito en él.

sujeto que pre-siente el peligro irreal, es el mismo sujeto sensible que reacciona ante lo invisible. Heidegger plantea que el presentimiento es también algo que sobreviene o que estremece, es lo virtual de la llegada de lo esencial:

En expresiones antiguas la palabra «*presentir*» se usa en forma impersonal: «*se presente*», o incluso «*algo me dice*»; algo me sobreviene, me estremece. El auténtico presentir es la forma por la que nos llega algo esencial y se ofrece a nuestra consideración, para que lo mantengamos en ella. Ese presentir no es un escalón previo en la escalera del saber. Es el pórtico que esclarece todo lo que puede saberse, es decir, lo esconde (Heidegger, 2010, p. 230)<sup>180</sup>.

Esto es, a grandes rasgos, que lo presentido es origen oculto, invisible, de lo que puede saberse antes del esclarecimiento, antes de hacerse visible. Ese “*algo me dice*” que podría ser esto o aquello, que no remite a una actualización específica, es un algo que informa sin presentar evidencias de su existencia, es la intuición de un signo asémico que no sabemos qué comunica, que puede que se revele en lo visible o se resguarde como realidad preindividual, como virtualidad no actualizada.

Pero si superamos el espacio sensorial de sujetos y objetos, hay cuestiones que siempre son invisibles por su abstracción, como el lenguaje o la impresión estética. En el primer caso, el lenguaje es una técnica de disposición que, si bien puede hacer emerger sentido, siempre es invisible en cuanto no se puede impregnar de la realidad del objeto que representa el lenguaje. El significado será invisible respecto al significante.

Y en lo que respecta al aparataje sensible que permite la recepción e interiorización del objeto estético, ocurre algo similar, ya que la estética es invisible respecto al objeto, pero está ahí. Para Simondon, “la impresión estética real no puede estar sometida a un objeto; la construcción de un objeto estético no es más que un esfuerzo necesariamente vano por reencontrar una magia que ha sido olvidada” (Simondon, 2008, p. 210)<sup>181</sup>.

---

180. Heidegger, M. (2010). *¿Qué significa pensar?* Editorial Trotta.

181. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

Empero, si lo invisible tiene correspondencia con lo virtual, del mismo modo que la actualización la tiene con lo visible ¿por qué hacer la distinción? En primer lugar, porque lo invisible no implica necesariamente la ausencia de actualización. El viento o las ondas electromagnéticas son ejemplo claro de esto, pero tienen la virtud de requerir que técnicas o fuerzas actúen sobre ellas para que se manifieste plenamente su actualización, o sea, se hagan visibles. Por otra parte, porque nos permite aterrizar lo sensible en el ámbito de la virtualidad, cuestión que no es menor considerando que lo sensible suele atribuirse a los objetos concretos o abstractos que son visibles en el estatuto de la realidad percibida, sea la obra de arte, el paisaje, la arquitectura, la máquina, entre otras.

Por su parte, hemos dicho ya que lo virtual del espacio radica también en la condición de posibilidad para que se de la disposición de otredades espaciales, por lo que lo otro emerge en cuanto se actualiza una realidad diferente de la anterior, y en ese momento es que se hace sentida o sensible. Por ende, situar al presentimiento posibilita la apertura a un recogimiento de lo virtual en el ámbito de lo sensible, donde la información<sup>182</sup> de lo invisible precede a las formas actualizadas, y aquello que puede ser sentido, o pre-sentido, es la información y no la forma. Es por tanto lo *in-forme*, aquello que no tiene forma, pero puede erigirla por la reserva de sus potenciales, manifestando lo sensible en lo invisible. Esta reserva potencial de las formas, antes de su surgimiento, puede ser pre-sentida. Y puede serlo porque lo invisible es también espacio o realidad preobjetual o preindividual.

Lo anterior halla resonancia con los conceptos de *mundo mágico primitivo* y *realidad preindividual* desarrollados por Simondon. En el primer caso, Simondon explica que “el mundo mágico está hecho de una red de lugares y de cosas que tienen un poder y que dependen de las demás cosas y lugares, que tienen, ellos también, un poder” (Simondon, 2008, p. 182)<sup>183</sup>. Es decir, que la disposición no contenía jerarquías de organización, sino que la distinción entre objetos y sujetos desaparecía

---

182. La palabra *información* proviene del latín *informātiō*, *informātiōnis*, que a su vez deriva del verbo *informāre*, que significa “dar forma” o “configurar”.

183. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

para dar lugar a un equilibrio entre las partes. Un espacio invisible de comunión con el todo. Para Simondon, la técnica aparece a partir de la ruptura de la estructura reticulada del mundo mágico primitivo (Simondon, 2008, p. 188)<sup>184</sup>, que es resultado a su vez de la escisión entre forma y fondo:

El modo mágico de relación con el mundo no está desprovisto de organización: por el contrario, es rico en organización implícita, vinculada al hombre y al mundo: allí la mediación entre el hombre y el mundo no está aún concretizada y constituida de modo separado, en medio de objetos o seres humanos especializados, sino que existe funcionalmente en una primera estructuración, la más elemental de todas: la que hace surgir la distinción entre figura y fondo en el universo (Simondon, 2008, p. 173)<sup>185</sup>.

Pero el mundo mágico primitivo es originario, pero no constitutivo, de la potencia o el germen que permite que los sujetos se individuen, que adquieran forma y sean visibles. Es aquí donde la noción de *realidad preindividual* encuentra estrecha relación con lo virtual. Para Simondon, el individuo contiene realidades relativas :

El individuo sería captado entonces como una realidad relativa, una cierta fase del ser que supone antes que ella una realidad preindividual y que, aún después de la individuación, no existe completamente sola, pues la individuación no consume de golpe los potenciales de la realidad preindividual (Simondon, 2009, p. 26)<sup>186</sup>.

Los potenciales de la realidad preindividual son lo que denominamos como espacio virtual, y a su vez, lo homologamos con la noción de fondo que presenta Simondon, dejando de lado por el momento sus modos de actualización formales, “ya que la forma no es el atributo más importante de un individuo, ni la condición más necesaria para caracterizarlo. La forma manifestada por un individuo que posee todavía una reserva de realidad preindividual, es siempre cambiante”

---

184. *Ibid.*

185. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

186. Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*.

Editorial Cactus.

(Montoya, 2006, p. 62)<sup>187</sup>. El fondo es realidad preindividual, rica en potenciales, esto es, virtual e invisible, mientras que la forma es actualización visible de esos potenciales. Para Montoya, en su lectura de Simondon, las formas son siempre cambiantes en cuanto la realidad preindividual no se agota.

De este modo, podemos concluir que el *pre-sentir* es una apertura hacia lo invisible del fondo, una manifestación velada del *phantasma* virtual que precede a las formas actualizadas. Pero el fondo, aun sin concreción en formas visibles, despliega la sensibilidad del individuo, es la afectación sensible que emana de su realidad preindividual.

El espacio virtual es entonces *pre-sentido* sin ser visto, pero, al igual que Pitágoras hablando detrás de la cortina, está siempre presente, aunque permanezca oculto.

## Fondo y forma

*El modo de existencia de los objetos técnicos* de Gilbert Simondon inaugura un pensamiento sobre la técnica que se aleja de los convencionalismos heredados de la filosofía clásica y de los debates de su época que la concebían desde un carácter moral. Esto es, desde el *saber hacer* del hombre, como mera expresión práctica de los desarrollos científicos, como instrumento o como medio de construcción o destrucción de la naturaleza.

La técnica, comprendida como *τέχνη* (*téchne*) se define como habilidad o procedimiento para alcanzar un fin, y el concepto no se limita a las ciencias sino que también es aplicable, por ejemplo, en las artes en lo que respecta a un método de representación o creación. El sentido sobre el ser de la técnica no es un asunto que Simondon aborde

---

187. Montoya, J. (2006). *La individuación y la técnica en la obra de Simondon*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

explícitamente, sino que se centra en el *objeto técnico*, sin dejar de lado la relación problemática en la consideración de la técnica como algo que está alejado de la realidad humana.

El texto puede considerarse no sólo una crítica a la atmósfera tecnofóbica que imperaba en los debates intelectuales del *humanismo*, (Simondon llamará "*humanismo fácil*" a la oposición que se ha impuesto entre cultura y técnica) sino que también se erige como defensa de la potencia del *mundo* de los objetos técnicos.

En lo que respecta a la espacialidad, y particularmente, al *espacio virtual* que se persigue desentrañar, Simondon se refiere a las nociones de fondo y forma cuestionando el principio rector de la Gestalt:

La psicología de la Forma, en tanto que ve bien la función de las totalidades, ha atribuido la fuerza a la forma; un análisis más profundo del proceso imaginativo mostraría sin duda que lo que es determinante y juega un rol energético no son las formas, sino aquello que sostiene a las formas, a saber, el fondo; perpetuamente marginal en relación con la atención, el fondo es aquello que se oculta de los dinamismos; es aquello que hace existir el sistema de formas; las formas no participan de las formas sino del fondo, que es el sistema de todas las formas (Simondon, 2008, p. 79)<sup>188</sup>.

La teoría objetada por Simondon se corresponde con la "*Ley de figura y fondo*" de la Escuela de la Gestalt, en la que se sostiene que la percepción tiende a organizarse según bordes y contrastes, "de modo tal que en el campo perceptual aparecerá como predominante una figura impresa dentro de un fondo al cual se opone. En algunos casos, la figura resultante puede convertirse en fondo y el fondo en figura" (Duero, 2003, p. 28)<sup>189</sup>.

En otras palabras, para la Gestalt hay una prevalencia de la forma respecto al fondo, basándose en la realidad empírica, y nos atreveríamos a decir que incluso en la fisionomía básica del ojo que enfoca. En cambio, para Simondon lo importante no es la forma sino el fondo, considerando además que la forma no es sólo resultado hilemórfico del fondo, sino que interactúa con él:

---

188. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

189. Duero, D. (2003). La Gestalt como teoría de la percepción y como epistemología: aportes y desarrollos. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 1-35.

La relación de participación que vincula a las formas con el fondo es una relación que atraviesa el presente y difunde una influencia del porvenir sobre el presente, de lo virtual sobre lo actual. Porque el fondo es el *sistema de virtualidades*, de potenciales, de fuerzas que caminan, mientras que las formas son el sistema de la actualidad. La invención es una asunción del sistema de la actualidad por parte del sistema de las virtualidades, la creación de un sistema único a partir de esos dos sistemas. Las formas son pasivas en la medida en que representan la actualidad; se vuelven activas cuando se organizan en relación con el fondo, llevando así a la actualidad las virtualidades anteriores (Simondon, 2008, pp. 79-80)<sup>190</sup>.

Simondon comprende tanto lo virtual como lo actual a partir de la noción de sistema. La invención es creación de un sistema único de interacción entre ambos, por lo que ni la forma actual agota sus potencialidades ni lo virtual desaparece en la concreción. Es por esto que se enuncia que hay virtualidades anteriores a la actualización, que a su vez, hacen emerger un nuevo sistema de virtualidades posteriores. Pero siempre en relación con el fondo, por lo que la distancia de Simondon con la Gestalt proviene también, más que de la prevalencia de la forma sobre el fondo, de la negación del fondo en la realidad de la forma.

Detengámonos un momento en clarificar la noción de *sistema*. Un sistema es un conjunto de cosas que se relacionan entre sí para dar lugar a un objeto. Sin objeto concreto o actualizado ¿cómo es posible la existencia de un sistema? Volvamos a su etimología. Sistema deriva del griego antiguo *sýstēma* (σύστημα), que a su vez se origina en el verbo *synístēmi* (συνίστημι), compuesto por dos partes, *syn* (συν) como prefijo que significa “juntos”, “con” o “unidos” e *hístēmi* (ἵστημι) que es un verbo que significa “colocar”, “poner de pie” o “establecer”. *sýstēma* se traducía como un *conjunto de cosas organizadas o puestas juntas*.

Lo que llama la atención es la cercanía etimológica con las nociones de *disposición* y *acontecimiento*, que se refieren siempre al colocar algo en posición respecto a otra cosa. Por lo tanto, el sistema no sólo implica la contigüidad entre elementos sino la interacción entre ellos. Simondon sortea la dificultad de la participación o encuentro

---

190. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

entre el sistema del fondo, de las virtualidades no actualizadas, con el de las formas, mostrándolo como análogo a los dinamismos del medio asociado, en relación con la constitución del objeto técnico:

Es muy difícil, sin duda, aclarar las modalidades según las cuales un sistema de formas puede participar con un fondo de virtualidades. Podemos decir solamente que lo hace de acuerdo con el mismo modo de causalidad y de condicionamiento que el que existe en la relación de cada una de las estructuras del objeto técnico constituido por los dinamismos del medio asociado (Simondon, 2008, p. 80)<sup>191</sup>.

En consecuencia, el sistema de virtualidades sin objeto actualizado o concreto puede comprenderse a partir de la *analogía* con el medio asociado, con causalidad y condicionamiento. Según Montoya, Simondon define la *analogía* como “una aserción, según la cual una estructura relacional que opera en un cierto campo, puede ser aplicada en otro campo (Montoya, 2004, p. 35)<sup>192</sup>. Simondon emplea una analogía entre el individuo y el crecimiento de los cristales como un *fenómeno transductivo* en un medio *metaestable*, lo que se traduce en que los cristales se van acumulando en capas que surgen y se vuelven la base de las siguientes en un medio que no agota sus potenciales, es decir que aún puede devenir (Montoya, 2004, p. 37)<sup>193</sup>. El proceso de individuación de los cristales es entonces análogo al proceso del individuo, ya que tanto los cristales que se están formando como los individuos emergentes actualizan sus potenciales según las condiciones y/o restricciones de su medio asociado. En otras palabras, el medio asociado es el fondo de tensiones que permiten la individuación:

Cuando un individuo se ve enfrentado a una situación nueva, el medio en el que se encuentra ya está polarizado, lo que le obliga a aceptar toda una serie de condiciones que inevitablemente generan tensión, pero que activan la individuación (Montoya, 2004, p. 37)<sup>194</sup>.

---

191. *Ibid.*

192. Montoya, J. (2004). Aproximación al concepto analogía en la obra de Gilbert Simondon. *Co-berencia*, 1(1), 31-50.

193. *Ibid.*

194. *Ibid.*

Sin embargo, la relación no es unidireccional, ya que si el individuo se ve afectado por su inserción en un medio asociado condicionado, el individuo también modifica las condiciones del medio en el cual se está individuando, por lo que individuo y medio asociado, desde su interrelación y mutua afectación, hacen surgir el tercer sistema enunciado por Simondon previamente. Montoya lo expresa con claridad cuando dice que “la constitución del individuo implica la emergencia de un medio que viene a sostener la nueva estructura formada. El individuo que está en proceso de formación actualiza las potencialidades que pueden entrar en resonancia con su entorno” (Montoya, 2004, p. 37)<sup>195</sup>.

Ya no es el esquema hilemórfico de la materia que hace aparecer las formas, o la sustancia que despliega absolutos, ni la figura que resalta sobre un fondo, sino que hay un acto analógico entre forma y fondo, entre el sistema de virtualizaciones y el de actualizaciones, que nos atreveríamos a denominar como sistema sensible de mutua afectación entre individuo y su medio asociado, donde los potenciales y las actualizaciones están desplegándose constantemente.

Más allá de la individuación de los cristales o los procesos de individuación de los vivientes, Simondon también se refiere al fondo como estructura del pensamiento que permite la creación de seres técnicos. Para Simondon, el pensamiento es fondo del cual surge el medio asociado del objeto técnico, tal como para el individuo lo es la naturaleza. Por eso es que la actualización del objeto técnico no sólo es un “*estar ahí*”, sino también un “*estar ligado a*”, comprendiendo que el individuo es más que un demiurgo o creador, es en sí mismo un entorno, un espacio donde el objeto técnico actualiza sus potenciales. Si estamos facultados para crear seres técnicos, esto es “porque tenemos en nosotros un juego de relaciones y una relación materia-forma que es muy análoga a la que instituímos en el objeto técnico” (Simondon, 2008, p. 81)<sup>196</sup>.

Hemos visto que en la visión de Simondon el fondo no es mero escenario pasivo de donde la forma extrae una materia para existir.

---

195. *Ibid.*

196. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

Las formas que se actualizan, ora como individuos, ora como objetos técnicos, no pueden desprenderse por completo del fondo, es un sistema atado a *otro* sistema. El fondo, análogo a nuestra concepción de espacio virtual, hace emerger otredades formales. El mecanismo por el cual lo que subyace del fondo yace como forma en Simondon se da a través de la transducción y la irrupción de un individuo en un medio metaestable. En el caso del espacio virtual, planteamos una relación similar, pero que difiere en cuanto lo que prima en la actualización es la disposición *otra* respecto a la que le precede en el sistema de virtualidades. No obstante, la teoría *fondo-forma* y la imbricación de los sistemas virtuales y actuales resulta como la más esclarecedora para referirnos a la potencia del espacio, no sólo por la complejidad del proceso de individuación, o el discurrir sistémico de Simondon al hablar de objetos técnicos, sino por revelar una idea que aparentemente es simple, pero que no había sido instaurada: existe una mutua afectación entre individuos, objetos y el medio asociado que los alberga.

De este modo, tanto individuo como objeto, lo viviente y lo inerte, afectan y son afectados por el espacio. Existe una reciprocidad entre lo *sensible* viviente y lo *sentido* inerte. En Simondon no hay una jerarquía de lo viviente sobre los objetos o seres técnicos, del mismo modo que no hay una posición antropocentrista respecto al individuo con su medio asociado, sino que coexisten, se condicionan y se individualizan mutuamente.

A esta mediación entre lo sensible y lo sentido, a la coexistencia de lo viviente dispositivo y lo inerte dispuesto, al conjunto de otredades que acontecen en el espacio virtual y a las contigüidades accidentales que aparecen en el espacio es lo que denominaremos como *mundo*, que difiere del lugar en cuanto no es sólo *situado* pero tampoco es sólo espacio en cuanto abstracción de su ininteligibilidad. Dado que el espacio virtual es fondo de potencialidades no actualizadas, que cuando adquieren forma, cuando extraen la materia abstracta del fondo, ocasionan su desbordamiento, y considerando que el fondo nunca está exento de formas por actualizar, y que la forma no puede ocultar el fondo que pervive en ellas, no podemos hablar *del mundo*,

singular y único como *territorium* de todo acontecimiento espacial, sino de los mundos que emergen de la brecha entre fondo y forma. Y esto es porque cada cosa, cada objeto, cada entidad *produce mundos*. Si el espacio virtual es lo sensible invisible de los mundos, los mundos son la carne, la piel y los ojos del espacio.



# De mundos y objetos

El mundo es todo lo que acaece.

*Tractatus logico-philosophicus*  
**Ludwig Wittgenstein**

¿Puede clasificarse la inmensa vegetación de los objetos como una flora o una fauna, con sus especies tropicales, polares, sus bruscas mutaciones, sus *especies* que están a punto de desaparecer?

*El sistema de los objetos*  
**Jean Baudrillard**

Habiendo abordado la cuestión del espacio como concepto ininteligible que se nos presenta a través de la sensibilidad o con los signos de un lenguaje no conocido, donde lo más merecedor del espacio para *ser* espacio radica en su virtualidad, esto es, su *condición de posibilidad* para manifestarse según la disposición de sus entidades. Y, defendiendo la máxima que nos ha ocupado hasta ahora en la que afirmamos que *todo espacio es virtual*, este capítulo plantea una distinción previamente insinuada: *espacio* y *mundo* no pueden ser lo mismo así compartan significados contingentes. De ahí que podamos hablar de *espacio* como singularidad, pero nos reframamos a *mundos* desde la pluralidad, así como de los objetos que, si bien pueden estar dispuestos en el espacio, pueden inaugurar e instaurar mundos en lugar de sólo *situarse en ellos*.

¿Está el mundo en el espacio? No, aunque los astrónomos se escandalizarían ante tal afirmación. Pero esto es porque *mundo* no halla aquí equivalencia con *planeta* así como espacio no se reduce a la *exterioridad* respecto a la bóveda celeste. El mundo no está en el espacio pero el espacio está en los mundos, y de este modo se da una reciprocidad en la que el espacio se constituye como producción de lugares en tanto convergencia de mundos. La convergencia de mundos es la libre donación de *disposiciones* (apropiándonos de la definición de espacio en Heidegger) de distintos órdenes. Y los mundos que convergen no son exclusivos del género humano, ni de los seres vivientes, sino que lo inerte también participa en su despliegue. Lo inerte emite y lo viviente recepta y visceversa. En el juego de emisión y recepción encuentra lugar la transmisión, y lo que es transmitido es la *información* de los mundos.

El hombre, o el género humano, no tiene una posición privilegiada en los mundos, pero si tiene, en armonía con todos los otros seres vivientes, una característica respecto a los mundos, su *participación* en el espacio y el *sistema* de virtualidades latentes. Pero entonces tendremos que esclarecer la proposición de la virtualidad como sistema en estado de *latencia*, y que puede representarse en una escena cotidiana.

La lámpara sobre el escritorio es un objeto situado sobre una superficie. Ha llegado a ocupar un lugar *habitual*. Desde su posición, no sólo es materia inerte que llena el espacio, sino que en sí misma despliega espacialidad y entra en contacto con la materia del escritorio. De esta vecindad entre materias, la madera participa en el metal tanto como el metal en la madera. No nos interesa el ser de la lámpara como objeto técnico, ni la esencia constitutiva, esto es lo que hace que la lámpara sea lámpara (la *lampareidad* de la lámpara) sino la espacialidad que surge del encuentro y la interacción entre diferentes. El mundo de la lámpara se constituye como mundo porque irradia información en el mundo del escritorio.

La lámpara, como objeto, contiene la cualidad de ser dispuesta de otra forma pero sólo mediante una fuerza exterior a ella. Entonces el mundo de la lámpara sólo puede ser alterado por un *ente-otro*. Si la

madera no resiste el peso y la lámpara cae al suelo, esto es porque lo inerte también posee la cualidad de disponer su contigüidad, pero esta disposición no puede sino ser *accidental*. Es decir, que la lámpara no puede disponerse a sí misma, sino que está sometida a las potencialidades que se actualicen en ella para que su mundo sea alterado. La alteridad del mundo es entonces dependiente de las potencias que se actualicen en un sistema en latencia.

El mundo es irradiación de información sentida. La lámpara y el escritorio están siendo partícipes de dos mundos desde la convergencia de ambas espacialidades, ensambladas y constitutivas de un lugar (el lugar de la lámpara en el mundo). Pero en un punto dado, encendemos la lámpara, por lo que el mundo de la lámpara ya no participa sólo desde el contacto de las superficies, sino que ilumina el escritorio y éste a su vez refleja la luminosidad otorgada. Así es como cambiamos el mundo (o mejor, los mundos). Pero en la imagen anterior en la que la lámpara había sido afectada por la fragilidad de la madera y cayó al suelo ¿no era esto un cambio *en el* mundo? En efecto, el mundo, en ese caso, se cambió a sí mismo por un orden accidental.

Ahora bien, podríamos decir que lo que aquí representamos aparece sólo como ejemplo de la postura fenomenológica, donde la perspectiva del individuo que actúa interviniendo la escena es la que prevalece sobre la realidad de los objetos pasivos que lo rodean, que le son circundantes y que están sometidos a su percepción y sensibilidad.

Para evadir tal confusión, volvamos a las categorías de lo inerte y lo viviente. Mientras que lo inerte sólo puede ser dispuesto por fuerzas externas, lo viviente puede no sólo disponer lo inerte sino también disponerse a sí mismo. Lo inerte es *dispuesto* y lo viviente es *dispositivo*.

Lo que hace que lo viviente sea dispositivo es la *voluntad* de disposición, cuestión que no sería fácilmente demostrable en lo inerte, aunque pueda debatirse sobre si la tendencia de la materia hacia la concreción o transformación implica una voluntad *asémica* para nuestro lenguaje, y por tanto, indistinguible para nosotros. Para sortear la cuestión, llamaremos a la voluntad abstracta de los objetos, o de los mundos objetuales, como *inclinación*. Pero tendremos que cercenar la generalidad para llegar a lo particular, y para ello, hemos de considerar

las odiosas categorías tradicionales que clasifican las cosas en el espacio. Objeto es entonces lo *dispuesto*, mientras que el individuo (viviente) es *dispositivo*. La distinción entre lo viviente humano y lo viviente animal no tiene relevancia, más que para diferenciar la constitución de cada aparataje sensible que posibilita la recepción del conjunto de señales que irradian los mundos. Lo viviente humano halla su propia relevancia en cuanto le sea conferida la especificidad de su mundo, donde la arquitectura es protagónica en cuanto mediación con los objetos y los mundos circundantes de lo inerte y lo viviente no humano.

La mano que enciende y apaga la lámpara dispone la ordenación de los mundos de la luz y oscuridad en las superficies, los códigos táctiles y ópticos traducen la información que nos brinda el lugar de la lámpara en el escritorio. Pero la polilla, que a fuerza de hábitos y transformaciones de su sensibilidad, ha evolucionado para orientarse con la luz de la luna, se aproximará a la bombilla atraída por el engaño lumínico. La mano del *sujeto-humano* que altera la disposición de los objetos y de la luz, así como los ojos del *sujeto-polilla* que atrae su cuerpo desorientado, son dos maneras de interacción con el espacio desde el cual surgen otros mundos. El dispositivo humano que dispone modos de existencia de la lámpara y el dispositivo polilla que se dispone a sí misma en su proximidad.

Para Simondon, “el mundo influye sobre el hombre tanto como el hombre influye sobre el mundo” (Simondon, 2008, p. 183)<sup>1</sup>, pero nos permitimos cambiar el sentido original de la cita para decir que los mundos afectan a los seres tanto como los seres afectan al mundo. Seres inertes o vivientes, más allá de sus atributos, son indistintos como fuerzas que actualizan espacialidades.

El oleaje del mar que lentamente le gana el pulso a la impasividad de las costas, que altera las líneas geográficas, es un asunto igual o de mayor importancia que la construcción de diques, canales o represas que han sido obra del ingenio humano. Pero no significa que la incidencia de cualquier actualización en el espacio sea equivalente a todas las demás. El viento que entra por la ventana no es huracán y las turbulencias de los aviones en el cielo no son terremotos.

---

1. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

A esta diferencia de grado en la receptividad de las fuerzas que actúan sobre el espacio la denominaremos como *orden de magnitud*, pero en relación con las cualidades sensibles, o estéticas si se quiere, de la información que irradian los mundos y no desde la visión físico-matemática que busca establecer volúmenes, distancias o dimensiones espaciales.

Para instalar la distinción entre el espacio y los mundos, también habremos de concluir con una teoría respecto a la información como expresividad sensible y sentida de las formas, que permite la construcción de campos de significación a partir de la disposición y la contigüidad entre diferentes. Por lo tanto, para lograr ordenar el discurso, abordaremos las nociones de *mundo(s) circundante(s)*, *objeto(s)*, *punto clave* e *información*.

Cabe mencionar que si bien esta disertación evade las posturas antropocentristas y subjetivistas en lo concerniente al espacio y sus formas de expresión, en todo momento se halla permeada por la estética, en tanto lo que justifica un pensamiento sobre el espacio virtual, los mundos, los objetos y la derivación en la que la arquitectura es mediación, es lo sensible y lo sentido. Por tanto, la estética se traduce como pensamiento sobre lo sentido de los objetos y lo sensible de los sujetos, adoptando y *adaptando* teorías que, cuando convergen, se expanden.

Hemos insistido con que todo espacio es virtual en tanto potencia de otredades que se dan por medio de disposiciones actualizadas en relación con un estado previo. No obstante, superando las consideraciones y aproximaciones conceptuales de espacio y virtualidad en el primer capítulo, lo que se plantea aquí es mostrar que el tránsito de lo virtual a lo actual no es un mero procedimiento, sino trayecto y tecnicidad, cuyo destino es la traducción de la información de los lugares en recepción sensible y sentida.

Las lecturas de Uexküll, Baudrillard, Simondon y parcialmente de Lamarck, cuando se sitúan en contigüidad, se convierten en apertura, en encuentro con la contrada (según la expresión heideggeriana), en tecnicidad del espacio y en producción de mundos, pero no *posibles*, o multiversales, sino *virtuales*.

## Uexküll y el mundo

En *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y de los hombres*, Jakob Von Uexküll introduce la noción de mundo circundante a partir de una posición plenamente subjetivista. Para Uexküll, el mundo como totalidad no es más que una ficción, una convención, que nos facilita las cosas.

Su posición se justifica en que ni el tiempo, ni los objetos ni el espacio son percibidos, utilizados u ocupados de la misma manera por la diversidad de seres que habitan en la naturaleza, y en consecuencia, cada uno despliega su mundo, por lo que un mismo elemento puede ser la base que constituye los diferentes mundos circundantes. Si bien la postura es subjetivista, lo que expone Uexküll es que los seres vivos no pueden ser concebidos como objetos o máquinas que interactúan en un único espacio, por lo que dirá que “quien pretenda aferrarse a la convicción de que todos los seres vivos son solo máquinas debe abandonar toda esperanza de atisbar alguna vez sus mundos circundantes” (Uexküll, 2016, p. 33)<sup>2</sup>.

Pero la relación entre los seres y los objetos se da no sólo por las características del individuo, sino por la condición de posibilidad de manifestar los signos perceptuales que cada uno alberga en sí. Es decir, que los mundos circundantes son una construcción del sujeto pero no desde su cognoscibilidad, sino desde su aparato sensible:

Cada sujeto teje relaciones como hilos de una araña, sobre determinadas propiedades de las cosas, entrelazando las hasta configurar una sólida red que será portadora de su existencia. Cualesquiera fueren las relaciones entre el sujeto y los objetos de su medio ambiente, estas siempre se juegan por fuera del sujeto en donde hemos de buscar los signos perceptuales (Uexküll, 2016, p. 52)<sup>3</sup>.

---

2. Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Editorial Cactus.

3. *Ibid.*

El mundo como expresión habitual para referirnos a la exterioridad respecto a nosotros mismos pierde entonces su significado, para convertirse en un conjunto o sistema de mundos circundantes que siempre están en relación. Uexküll plantea que esto se debe a la incompreensión del mundo de los otros, animales u hombres, que al estar limitados por el propio campo perceptivo, suscita la aparición de una ilusión en la que todos somos partícipes del mismo espacio:

Nos dejamos llevar fácilmente por la ilusión de que las relaciones que mantiene el sujeto extraño a nosotros con sus objetos en su mundo circundante se juegan en el mismo espacio y en el mismo tiempo que las relaciones que nos unen a nosotros con las cosas de nuestro mundo humano. Esta ilusión es alimentada por la creencia en la existencia de un único mundo en el que todos los seres vivos estarían empaquetados. De ello surge la convicción generalizada de que sólo debería haber un espacio y un tiempo para todos los seres vivos (Uexküll, 2016, p. 52)<sup>4</sup>.

Por tanto, si de cada ser vivo se desprende un mundo, esto implica que cada uno tiene un modo de existencia en el espacio que puede diferenciarse según sus condiciones internas. Pero estas condiciones no son estrictamente motrices, sino que dependen del movimiento que se efectúa sobre el espacio y del reconocimiento de los signos que el individuo reconoce o representa. El espacio se plantea aquí como un juego de movimientos restringidos por la direccionalidad del sujeto:

Si movemos libremente nuestras extremidades con los ojos cerrados, nuestros movimientos nos son conocidos con precisión tanto respecto a sus direcciones como respecto a su extensión. Con nuestra mano, trazamos caminos en un espacio que se denomina el espacio de juego de nuestros movimientos, o, más brevemente, como nuestro espacio efectual. Atravesamos todos estos caminos con los más pequeños pasos, que denominaremos pasos direccionales, porque conocemos precisamente la dirección de cada paso mediante una sensación de dirección o señal direccional. En efecto, distinguimos seis direcciones que se ordenan en tres pares opuestos: derecha e izquierda, arriba y abajo, adelante y atrás (Uexküll, 2016, p. 53)<sup>5</sup>.

---

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

Así, el espacio efectual de Uexküll nos dice que hay signos en el mundo circundante que suscitan el movimiento, y la posibilidad de las direcciones (virtuales, si se quiere) es lo que configura la espacialidad del mundo del individuo. Pero esto no basta, sino que ese reconocimiento direccional requiere a su vez de una configuración interna que permite que el movimiento se efectúe. En otras palabras, los seres vivos no sólo se mueven *a través* del espacio, sino que *recuerdan* el espacio, por eso el movimiento no es meramente mecánico, sino experiencial, su fundamento también se encuentra en la experiencia y en la memoria. Si el espacio es condición de posibilidad, no puede refundarse permanentemente, sino que es recordado, y por ende, es subjetivo. En consecuencia, no sólo es importante el medio en el cual se desenvuelve el individuo, sino que “es de mayor importancia aún para nosotros el hecho de que podamos conservar muy fácilmente en la memoria una trayectoria ya realizada; algo que nos permite escribir a oscuras” (Uexküll, 2016, p. 54)<sup>6</sup>.

Y ante la dicotomía entre las formas de la interioridad y las de la exterioridad, entre sujeto y espacio, Uexküll plantea que “el lugar también debe su existencia a su señal perceptual del sujeto; no es una configuración inherente a la materia del entorno” (Uexküll, 2016, p. 59)<sup>7</sup>. Su afirmación rompe con cualquier esquema extensivo o intuitivo del espacio, ya que en el primer caso no se refiere a la exterioridad o “*empaquetamiento*” de una envolvente homogénea para todos los seres, y en el segundo no lo reduce a una postura metafísica donde el ser estructura la realidad, sino más que en sus interacciones aparece el mundo que circunda al ser. De hecho, resulta inquietante que la disertación de Uexküll se basa en observaciones sobre la etología de los animales y su interacción con el espacio, por lo que emplea el método científico para cuestionar sus bases.

Uexküll será enfático en que el mundo circundante no puede ser independiente de los sujetos, por lo que la materia no guarda en sí ninguna propiedad que suscite por sí misma la aparición de mundos. Éstos son consecuencia de la interacción con los sujetos, por lo que

---

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

“no existe algo como un espacio independiente de los sujetos. Si nos aferramos a la ficción de un espacio cósmico omniabarcador, esto ocurre tan sólo porque esa fábula convencional nos facilita la comunicación entre nosotros” (Uexküll, 2016, p. 72)<sup>8</sup>. Pero si el espacio no puede independizarse de los sujetos, el tiempo tampoco puede entenderse como una entidad externa:

A Karl Ernst von Baer le corresponde el mérito de haber mostrado que el tiempo es el artificio de un sujeto. El tiempo como secuencia de momentos varía de un mundo circundante al otro, según la cantidad de momentos que los sujetos vivencian en el mismo lapso temporal. Los momentos son los más pequeños recipientes indivisibles de tiempo porque son la expresión de sensaciones elementales indivisibles, las llamadas señales de momento (Uexküll, 2016, p. 73)<sup>9</sup>.

Tanto la existencia del espacio como del tiempo está condicionada por la subjetividad, pero no una donde se estructura la realidad a partir de conceptos, sino desde las significaciones de lo sensible. Por lo tanto, depende del sujeto y sus condiciones internas la construcción del mundo respectivo, y éstos varían según los sujetos y la capacidad disponer de signos perceptuales, que son diferentes según sea el caso. Por ejemplo, Uexküll distingue entre sensibilidades de animales que pueden captar formas o movimientos y los que no, por lo que “la forma y el movimiento sólo aparecen en mundos perceptuales más elevados” (Uexküll, 2016, p. 85)<sup>10</sup>. Es decir, que no todos los mundos se constituyen a partir de formas o movimientos, sino que esto dependerá de la capacidad del individuo para asirlas, por lo que hay mundos en donde no hay presencia de formas, es decir, mundos cuya actualización no es figurativa. Y esto se relaciona también con la crítica de Uexküll hacia la causalidad, donde los seres vivos y sus medios asociados persiguen un fin que se va constituyendo con el tiempo, por lo que el biólogo y filósofo alemán dirá que “nuestra primera preocupación debe ser extinguir los fuegos fatuos de los fines

---

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

al considerar los mundos circundantes” (Uexküll, 2016, p. 93)<sup>11</sup>. Referirse a los fines está intrínsecamente ligado a su carácter como meros como útiles, por lo que la naturaleza, para el hombre, pareciera estar compuesta de materias primas y seres maquínicos que orbitan alrededor de él. Por lo mismo, en lugar de los fines, Uexküll hablará de *planes*:

Para clavar un clavo en la pared, no basta con tener el mejor de los planes si se carece de un martillo. Pero tampoco basta con tener el mejor martillo si se carece de un plan y se abandona uno al azar. Sin planes, es decir sin el ordenamiento soberano de la naturaleza, no habría una naturaleza ordenada, sino tan sólo un caos. Cada cristal es el producto de un plan natural, y, cuando los físicos presentan los hermosos modelos atómicos de Bohr, están delineando aquellos planes de la naturaleza inanimada que aspiran dilucidar (Uexküll, 2016, p. 102)<sup>12</sup>.

El plan natural es *tecnicidad* de la naturaleza, esto es para nosotros, la facultad del espacio para disponerse a sí mismo en función no de un fin, sino de la concreción de *otredades*. Los sujetos son dispositivos que aguardan potenciales de actualización diversos, pero como identificamos en la lectura de Simondon, también están condicionados por su medio asociado. Es decir, que el sujeto está *sujeto* al mundo circundante, así él sea quien lo haga emerger a partir de sus signos perceptuales. El espacio es entonces efectual en cuanto determinación de los objetos en el entorno, porque los objetos no sólo son elementos dispersos en un medio, sino que a su vez constituyen la condición de posibilidad de actividades:

Podemos decir que un animal podrá distinguir tantos objetos dentro de su mundo circundante como actividades pueda efectuar. Si posee pocas imágenes efectuales como resultado de pocas actividades, su mundo circundante consistirá de pocos objetos. Como resultado de ello, el mundo podrá verse empobrecido, pero también se habrá vuelto tanto más seguro, porque es mucho más sencillo orientarse entre unos pocos objetos que entre una multitud (Uexküll, 2016, p. 106)<sup>13</sup>.

---

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

Del mismo modo que los animales interactúan en su propio medio a partir de los signos reconocibles en el espacio, los seres humanos también tienen el mismo modo de relacionamiento. Por lo que el mundo de cada individuo, así pertenezca al género humano y compartan el mismo código genético de la especie, puede variar. Los mundos son distintos en los individuos, y esto lo ejemplifica al decir que “la manera más sencilla de persuadirse de la diversidad de los mundos circundantes humanos es dejarse guiar por un lugareño a través de una región desconocida” (Uexküll, 2016, p. 109)<sup>14</sup>.

Estaríamos tentados a creer que como individuos somos iguales, que nuestros sentidos son compartidos, y que nuestra sensibilidad es común para el género como totalidad. No obstante, Uexküll trae un ejemplo simple donde nos sitúa en un paraje desconocido. Si viajamos a un país lejano, donde los signos perceptuales son diferentes a los habituales, entonces nos habremos de inscribir en la nueva realidad de *otro* mundo circundante para descifrar el espacio, tendremos que constituir una matriz de significación a partir de nuestro espectro sensible. Esto es radicalmente opuesto a las nociones conceptuales generalizantes, en donde el espacio es sustancia, intuición o extensión común para los sujetos.

No obstante ¿por qué traer la postura subjetivista de Uexküll si a lo largo de nuestra disertación hemos abogado por un espacio indiferente de los sujetos? Porque Uexküll no se limita a una mera fenomenología del punto de vista del ser humano, sino que sitúa a todos los seres vivos como productores de mundos, o incluso, ensambladores de espacios, que devienen en *territorios* como algo enteramente subjetivo:

El territorio es un problema que concierne puramente al mundo circundante, ya que constituye un producto exclusivamente subjetivo. su presencia jamás podría colegirse ni del más minucioso conocimiento del entorno. Se plantea ahora la pregunta: ¿qué animales poseen un territorio y cuáles no? una mosca doméstica que, volando aquí y allá, cubre un determinado sector del espacio en torno al candelabro, no por ello posee ya un territorio. Una araña, en cambio, que construye un nido en donde obra de manera constante, sí posee un hogar, que es a la vez su territorio (Uexküll, 2016, p. 116)<sup>15</sup>.

---

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

El subjetivismo de Uexküll no es jerárquico, sino que es relacional. Los territorios que emergen de los mundos circundantes existen en cuanto tal porque hay un sujeto que los produce a partir de su interacción con el medio y los signos. Es por esto que el territorio, tanto de los animales como de los hombres, no es transitar, sino *construir*. El modo de existencia de los mundos es entonces un ir y venir entre la interioridad y la exterioridad, el sujeto ya no es simple estructura formal o maquina de la naturaleza sino fondo de potencialidades. Pero lo que opera en los mundos no es sólo la presencia del sujeto ya culminado, sino su facultad tanto para modificar su corporalidad como para comprender el campo de significación, que, propiamente dicho, no tiene realidad objetiva: “cuanto más profundamente nos hemos aventurado en nuestro estudio de los mundos circundantes, más nos hemos persuadido de que en ellos intervienen factores operantes a los que no se les puede adjudicar ninguna realidad objetiva” (Uexküll, 2016, p. 144)<sup>16</sup>.

En otras palabras, la realidad objetiva de los mundos circundantes *yace* a partir de una realidad subjetiva que *subyace*. Es decir lo objetivo se sustenta en lo subjetivo. Y aunque podría resultar contradictorio, considerando que estamos acostumbrados a buscar la esencia objetiva de los objetos en un único mundo compartido, la teoría de Uexküll permite pensar en que la objetividad no es más que actualización de la subjetividad.

Pensemos en el artista que se dispone a pintar un cuadro, en el arquitecto que pretende construir una edificación o en el carpintero que se prepara para diseñar un mueble. En los tres casos el individuo contiene una realidad preindividual, un sistema de virtualidades, un conocimiento y una intencionalidad que eventualmente transforma lo subjetivo en el objeto concreto perseguido. Esto es, como enunciábamos en el capítulo anterior, una actualización del espacio onírico en espacio sensorial. Pero no es exclusivo del hombre, sino que también el ave puede soñar con el nido, la araña con la telaraña y las hormigas con el hormiguero. Hay un plan subjetivo (proveniente del sujeto) que no requiere necesariamente de una cognoscibilidad, sino

---

16. *Ibid.*

de actualización de los potenciales. Por lo tanto, para Uexküll no hay realidades objetivas en los mundos circundantes, sino que siempre es subjetividad: “existen, por ende, realidades puramente subjetivas en los mundos circundantes; pero incluso las realidades objetivas del entorno no aparecen jamás como tales en los mundos circundantes” (Uexküll, 2016, p. 144)<sup>17</sup>.

Insistamos en que se trata de una subjetividad donde el hombre no está en el centro de las cosas, sino que su realidad subjetiva es una más en un sistema imbricado de mundos circundantes que, a su vez, no se descifran por completo sino que siguen siendo *tierra incógnita*.

La conclusión de su libro de andanzas nos presenta la imagen del roble como ejemplo de la diversidad de mundos circundantes que pueden emerger orbitando sobre el mismo objeto. El roble, que desde una perspectiva científica no sería más que un árbol situado en un contexto geográfico determinado, y cuyas características taxonómicas podrían definirse a partir de sus propiedades, para Uexküll es un desplegador de mundos, ya que no sólo es un objeto en el medio, sino que para el leñador, el roble está condenado al hacha para convertirse en varas de madera, donde la realidad de la corteza (que incluso se asemeja a un rostro humano en la ilustración que acompaña el texto de Uexküll) es ignorada en su mundo circundante. Para el mundo de una niña pequeña, que aún cree en nomos y duendes, el roble representa una amenaza, y la pareidolia en la corteza la hace huir despavorida. Para el zorro, las raíces son habitáculo ideal para su madriguera, por lo que en su mundo circundante el roble es el hogar. Y es igual para el búho, sólo que su hogar lo forja en las ramas, y quizá nunca conozca desde su subjetividad el mundo circundante de las raíces del zorro. Para la ardilla el roble es trampolín, es camino por dónde transitar para llegar a la nuez. Para el escarabajo, la corteza del roble es alimento y la frontera con la madera es el receptáculo donde puede proteger sus larvas. Para la avispa, el roble es un obstáculo que franquear para lograr alimentarse de las larvas del escarabajo, por lo que su mundo circundante transforma al árbol en una superficie que horadar. Uexküll concluye con una imagen sobre la radical incognoscibilidad del roble:

---

17. *Ibid.*

En los cientos de mundos circundantes de sus habitantes, el roble en tanto objeto cumple una función muy cambiante, ya con una parte, ya con la otra. Algunas veces las mismas partes son grandes, otras veces pequeñas. Algunas veces la madera es dura, otras blanda. Unas veces facilita el refugio, otras el ataque. Si se quisiera reunir todas las propiedades contradictorias que exhibe el roble en tanto objeto, el resultado no sería más que un caos. Sin embargo, todas son solo partes de un sujeto firmemente estructurado en sí mismo, que porta y alberga todos estos mundos circundantes —desconocido e incognoscible por todos los sujetos de estos mundos circundantes— (Uexküll, 2016, p. 153)<sup>18</sup>.

La imagen del roble nos sirve entonces para establecer la distinción entre mundos y espacio. En el primer caso, los mundos circundantes son subjetivos y producidos según el condicionamiento interno de los seres, particularmente su aparato motriz y sensible, así como la configuración de sus signos perceptuales. En el segundo, el espacio, es concepto ininteligible que aparece en cuanto se ordenan disposiciones. Por lo tanto, los mundos circundantes no están en el espacio, sino que producen espacialidades, mientras que el espacio es la condición de posibilidad de lo sensible subjetivo para que haya devenir de los mundos.

Decíamos que el espacio virtual es lo sensible invisible de los mundos (circundantes), y esto es, insistamos, porque es sistema no actualizado de latencias. El roble es un objeto virtual que actualiza sus distintos modos de existencia según el mundo circundante de los seres. El espacio virtual del roble es, justamente, su campo de significación expandido que no se limita a una mera condición de objeto situado en una extensión geográfica.

Por lo mismo, Uexküll acompaña su noción de mundos circundantes con una teoría de la significación donde explica cómo los sujetos son los que inciden sobre los objetos. Según Uexküll “la significación establece un puente entre los procesos físicos e inmatrimales, al igual que ocurre entre la partitura y la melodía” (Uexküll, 2024, p. 37)<sup>19</sup>. Esto lo ejemplifica con una escena cotidiana donde una roca cambia su significación según su *situación*:

---

18. *Ibid.*

19. Uexküll, J. (2024). *Teoría de la significación*. Editorial Cactus.

Imaginemos el siguiente caso: voy por un camino y un perro enfurecido me ladra. Para espantarlo, levanto una piedra y lo ahuyento con un golpe certero. Nadie que haya presenciado el incidente —y más tarde levante la piedra— dudará de que se trata del mismo objeto ‘*piedra*’ que, en un principio, se encontraba sobre el suelo y, luego, le fue lanzado al perro. Ni la forma ni el peso ni las demás propiedades físicas y químicas de la piedra cambiaron. Su color, su dureza, sus formaciones cristalinas permanecieron iguales y, sin embargo, en ella se llevó a cabo un cambio fundamental: cambió su significación. Mientras la piedra estaba incorporada al camino, servía como apoyo para el pie del caminante. Su importancia radicaba en su participación en la prestación del camino. Tenía, en nuestro vocabulario, un ‘*tono de camino*’ (Uexküll, 2024, p. 14)<sup>20</sup>.

El sujeto es entonces quien le otorga significación a la piedra en cuanto es dispuesta para ahuyentar al perro, así como el roble es objeto de significación para los animales y los hombres que, según sus atributos y facultades, será de distinta naturaleza. Si la piedra sólo existiera como piedra, entonces no habría significación porque ésta no le pertenece al objeto en sí: “la piedra, que en la mano del observador es un objeto sin relación, se transforma en un portador de significación tan pronto como establece una relación con un sujeto” (Uexküll, 2024, p. 14)<sup>21</sup>, por lo que la piedra sólo se convierte en portadora de significación “por medio de la relación que un sujeto le imprime” (Uexküll, 2024, p. 15)<sup>22</sup>.

Del mismo modo, Uexküll le confiere a los sujetos la capacidad de producir formas duraderas, es decir, la reiteración de que el sujeto se constituye como el fondo de virtualidades que se actualizan en formas. Para exponer su posición se refiere al viento, no como terraformador de la naturaleza, sino como factor de significación. En su ejemplo, las formas se adaptan al factor viento y no es el viento el que produce las formas, siendo las nubes testimonio literal del hecho: “el viento ha actuado sobre las nubes durante mucho más tiempo sin que se haya creado ninguna forma duradera” (Uexküll, 2024, p. 30)<sup>23</sup>. Por tanto, los sujetos otorgan la significación de la cual luego los objetos pueden

---

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

ser portadores, pero sin el atributo de poder dar forma a las cosas, y mucho menos a los sujetos. Para Uexküll “la forma significativa, que es duradera, es siempre el producto de un sujeto y nunca de un objeto, no importa por cuánto tiempo haya sido trabajado y haya seguido algún plan” (Uexküll, 2024, p. 30)<sup>24</sup>.

Así, no basta con que el sujeto decida otorgar significación, sino que también requiere de un sistema de puntos y contrapuntos para llegar a la significación común entre sujetos y objetos, que es, al final, la apertura hacia los mundos circundantes. En su teoría, la naturaleza tiene un método de composición para que los individuos hallen armonía entre su estructura interna y el modo de relacionamiento con lo exterior, donde hay factores y receptores de significación. Si el factor de significación es la lluvia, el receptor de significación es el follaje del roble, el contrapunto del factor son las gotas que caen mientras que el punto son las hojas en canaleta. Ambas llegan a la significación común: recoger las gotas para dirigir las hacia las raíces (Uexküll, 2024, p. 61)<sup>25</sup>.

Por ende, la composición es la que rige el orden o la lógica de los mundos circundantes, siempre y cuando surja la significación, ya que “en todas partes se puede demostrar que existe una composición que apunta a una significación común” (Uexküll, 2024, p. 61)<sup>26</sup>.

Pero esta composición no siempre es armoniosa, no busca un mutuo beneficio, sino que los portadores de significación también pueden padecer de las acciones del receptor de la significación. El roble como portador, puede padecer la acción del receptor leñador, por lo que el portador puede terminar destruido pero no así la significación, ya que la *significación-roble* es sustituida por la *significación-leña*.

Ahora bien, el estatuto conferido por Uexküll a los sujetos va más allá de los significados y la constitución de signos perceptuales, ya que ni siquiera los cuerpos celestes o los elementos que tradicionalmente consideraríamos como dados, que cuentan con una existencia por fuera de nosotros (incluso por fuera del ámbito terrestre) escapan a la configuración dada por los individuos:

---

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

El sol es una luz en el cielo. Pero el cielo es un producto del ojo, que construye su horizonte en él, cercando así el mundo circundante. Los seres vivos que carecen de ojos no conocen ni el cielo ni el sol (Uexküll, 2024, p. 80)<sup>27</sup>.

No se trata de una negación de los fenómenos, sino más bien de la plasticidad de su presencia en el lugar, y cuyas fronteras están definidas por la sensibilidad de los individuos, dado que, bajo la lógica de los mundos circundantes, éstos dependen enteramente del sujeto. Entonces ¿esto se traduce en promulgar una desconfianza de la realidad objetiva? No, sería más bien, una comprensión de que los significados no están aferrados a las cosas, que no hay una *esencia*, una *cosa en sí*, sino que las cosas están restringidas por sus cualidades y por sus situaciones. Si podemos defender la existencia de las nubes, esto sólo es posible porque contamos con ojos para percibir las. Pero un pez abisal jamás conocerá las nubes, no necesita conocerlas, porque su mundo circundante es el fondo de los océanos.

Y esta relación de punto y contrapunto no aplica sólo para los objetos que están dados en la naturaleza, sino también para los producidos por los seres humanos, ya que el campo de significación que se abre con el objeto dependerá de las relaciones que se tejen entre el individuo y el entorno:

La silla, en su significación como posible asiento elevado sobre el suelo, está compuesta solamente por puentes que van hacia distintos contrapuntos. La superficie donde uno se sienta, el respaldo y los apoyabrazos encuentran sus contrapuntos en el cuerpo humano, hacia los cuales configuran puentes, mientras que las patas de la silla configuran puentes hacia el contrapunto suelo. Al mismo tiempo, todos estos contrapuntos sirven de motivo para el carpintero que construye la silla (Uexküll, 2024, p. 82)<sup>28</sup>.

La silla no es entonces mera silla, sino que despliega su campo de significación a partir de su relación con el medio y el suelo. A partir de allí vemos cómo es portadora de significación en cuanto construye

---

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

puentes para aislarnos del medio o adaptarnos a una posición específica. La silla no sólo existe como mero útil, como materia transformada, sino como puente, y lo mismo aplica para los objetos cotidianos, técnicos o naturales, y su significación siempre es relacional, siempre se da en un punto *respecto a* un contrapunto. Y en esta relación, la significación es virtual, en cuanto despliega la potencia de toda actualización:

Seguramente, al comienzo del drama terrestre, los mundos circundantes eran más simples de lo que fueron después. Pero en ellos, cada portador de significación se encontraba frente a un receptor de significación. La significación los gobernaba a todos. La significación unía órganos cambiantes con un entorno cambiante. La significación unía, en una asombrosa variedad, alimento y consumidor de alimento, depredador y presa, y sobre todo, macho y hembra. Siempre un progresar, nunca un progreso en el sentido de la supervivencia del más apto; nunca una selección del mejor que ocurriría por medio de una furiosa lucha sin plan por la existencia. En su lugar, una melodía envolvente regía la vida y la muerte (Uexküll, 2024, p. 82)<sup>29</sup>.

¿No podría ser el espacio, ni más ni menos, que la melodía de Uexküll? Un espacio donde la significación es su virtualidad, es la latencia que aguarda en la disposición de aquellas otredades que surgen de las tensiones entre puntos y contrapuntos, siempre en devenir, y que da origen a los lugares y a los mundos circundantes.

No el espacio extensivo, sino aquel que aparece en cuanto hay sujetos y objetos que suscitan su emergencia en la significación. Todo acontece o surge en la contigüidad, en el traer las cosas a su proximidad. De este modo, “cada casa tiene su propio cielo estrellado donde el sol y la luna giran, y estos pertenecen directamente a la casa” (Uexküll, 2024, p. 95)<sup>30</sup>, hacen parte del mundo circundante de la casa. Todo espacio es virtual, así sólo podamos acercarnos a una sospecha sensible sobre su existencia. Lo que aplica para el espacio, aplica para la melodía: “podemos comprender cómo una caja de música hace sonar su melodía, pero nunca comprenderemos cómo una melodía construye su caja de música” (Uexküll, 2024, p. 98)<sup>31</sup>.

---

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

## El sistema de los objetos

¿No podría ser posible que los objetos, por sí mismos, también desplegaran mundos circundantes? Esto es, darles un estatuto propio y campos de significación que vayan más allá de su valor de uso o de representaciones simbólicas, que permitan un lenguaje (asémico para nosotros y los seres vivos) pero que guarden sentido en cuanto son dispuestos en los lugares.

Estamos al filo de las filosofías animistas, pero nos alejamos conscientemente para no confundir los propósitos. No le atribuimos a los objetos la capacidad ni de disponerse a sí mismos ni le otorgamos consciencia o pensamiento. Lo único que se plantea es que los objetos, concretos o abstractos, pueden devenir sentidos por otros objetos en cuanto se sitúen en contigüidad, que es donde se da el nacimiento de lo sensible, en el contacto entre dos superficies.

El escritorio siente a la lámpara del mismo modo que la lámpara al escritorio. Tanto la lámpara como el escritorio encuentran una relación de reciprocidad en cuanto a sus *inclinaciones*. No necesitan tener un alma ni ordenarse a sí mismos, pero una vez dispuestos contiguamente, son sentidos. Lo sentido entre ambos cuerpos, el contacto de las superficies, inaugura una estética de los objetos. Por lo tanto, nos permitimos omitir, respetuosamente (y exclusivamente), la posición subjetivista de Uexküll respecto a los objetos. Es decir, que le conferimos a los objetos la facultad de producir campos de significación y mundos circundantes. Pero antes de desarrollar tan arriesgada hipótesis, nos coligaremos a la teoría de Jean Baudrillard planteada en *El sistema de los objetos*.

Si bien el libro de Baudrillard se comprende, en su generalidad, como una crítica a la sociedad de consumo a partir de la forma como se mercantiliza el objeto cotidiano en el capitalismo, es también uno de los textos más completos para pensar en una ontología y genealogía de los objetos, ampliando el carácter estrictamente funcional que otrora

les era asignado. Por su parte, si bien los objetos a los que se refiere Baudrillard son aquellos que se establecen en el mundo circundante de los hombres, se puede extrapolar la teoría a todo objeto inerte en cuanto existe en el mismo sistema.

Baudrillard dirá que los objetos, en especial los muebles, tienen alma, pero se la confiere en tanto son personificaciones de las relaciones humanas y ocupan el mismo espacio: “los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma” (Baudrillard, 2004, p. 14)<sup>32</sup>. Pero no es un alma consciente, sino un alma que surge del sistema entre los seres y objetos, que tiene como resultado una *complicidad*: “seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su «presencia»” (Baudrillard, 2004, p. 14)<sup>33</sup>.

La presencia del objeto requiere de la densidad de esta complicidad, y la complicidad es estar *implicado* en algo. En este caso, los seres están tan implicados en el objeto como el objeto en los seres, y no sólo se da una complicidad sino también una *complicación*, que se refiere, por una parte, a la mezcla o unión de diferentes y por la otra a la *dificultad* o *enredo*. La raíz de ambos términos es la misma, provienen del latín *complicitas*, que a su vez derivó del verbo *complicare*, por lo que lo común entre ambos se traduce como la unión para doblar o para enredar las cosas. Si le quitamos el prefijo “con” (que denota “con” o “juntos”) y dejamos solitario al verbo “plicare”, éste alude a los términos pliegue, repliegue o despliegue.

El sistema de los objetos es un pliegue y repliegue, como el ala y el abanico en Mallarmé, que devela u oculta, a partir de la complicidad. Y si esta implicación es mutua entre seres y objetos, entonces los objetos poseen la facultad de afectar las acciones de los hombres, según los atributos que le sean concedidos al objeto en sí: “mientras el objeto no está liberado más que en su función, el hombre, recíprocamente, no está liberado más que como utilizador de este objeto” (Baudrillard,

---

32. Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores.

33. *Ibid.*

2004, p. 17)<sup>34</sup>. Los objetos pueden entonces inclinarse a rebasar sus propias funciones, establecer una naturaleza objetual donde hay hitos y nodos, donde pueden hallar modos de existencia y expresión que no son simplemente un fin utilitario, y los objetos hallan libertad en el espacio:

Una cama es una cama, una silla una silla: no hay relación entre ellas mientras no sirven más que para lo que sirven. Sin relación no hay espacio, pues el espacio no existe sino abierto, suscitado, ritmado, ampliado por una correlación de los objetos y un rebasamiento de su función en esta nueva estructura. El espacio es, de alguna manera, la libertad real del objeto; su función no es más que su libertad formal (Baudrillard, 2004, p. 17)<sup>35</sup>.

En la crítica de Baudrillard, aduce también a la nostalgia de los objetos que ya no encuentran esta libertad, sino que se convierten en meros signos, que han visto empobrecidos sus potencialidades a causa de la distancia que tomamos respecto a ellos: “ya no se da a los objetos un «alma» y ellos ya no lo divierten a uno con su presencia simbólica” (Baudrillard, 2004, p. 19)<sup>36</sup>. Es decir, que los objetos son rebajados a la categoría de meros objetos, pero no representan nada más allá de su realidad material. Esto supone para Baudrillard una pérdida, porque en otros tiempos incluso los artefactos más rudimentarios podían contener (o representar) algo de sagrado, y ahora son restringidos a ser utensilios o signos de estatus.

En consecuencia, Baudrillard retoma a los objetos como un asunto central en términos de significación, que ameritan pensarse por fuera del utilitarismo. Por ejemplo, al hablar de la madera, el filósofo dirá que no sólo es una materia para componer objetos, sino que “la madera tiene su olor, envejece, hasta tiene sus parásitos, etc. En pocas palabras, este material es un ser” (Baudrillard, 2004, p. 39)<sup>37</sup>.

La materia o el objeto adquieren aquí un estatuto equilibrado respecto a los sujetos. Porque si hablamos de seres, entonces la jerarquía del sujeto pierde fuerza para convertirse más bien en un actor

---

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

más del sistema. Y lo mismo que aplica para la madera, aplica para las sustancias que no son “*naturales*”, y que suelen ser compositivas de la gran mayoría de los objetos cotidianos:

La oposición sustancias naturales–sustancias sintéticas, lo mismo que la oposición color tradicional–color vivo no es más que una oposición moral. Objetivamente, las sustancias son lo que son: no las hay verdaderas o falsas, naturales o artificiales. ¿Por qué el cemento habría de ser menos “auténtico” que la piedra? (Baudrillard, 2004, p. 40)<sup>38</sup>.

Esta oposición entre sustancias también es extrapolable a la oposición que suele existir entre naturaleza y artificio. El carácter de esas distinciones siempre es moral, y suele relacionarse con la romantización de una naturaleza sin intervenir, incluso cuando la madera es producto en detrimento de la vida del árbol. En este sentido, “el hombre se vuelve menos coherente que sus objetos” (Baudrillard, 2004, p. 55)<sup>39</sup>, en cuanto su carácter moral es el que imprime y modifica su actuación en el sistema.

Por otra parte, Baudrillard critica la constitución de una sociedad técnica, reduciendo la técnica a una abstracción total, estrictamente práctica, que busca la omisión del sentido de los objetos para dar paso al control y la funcionalidad. Esta civilización técnica “es también la de los constreñimientos urbanos y la de la penuria de espacio” (Baudrillard, 2004, p. 57)<sup>40</sup>, porque al buscar la mera funcionalidad, el orden absoluto, el máximo aprovechamiento de las cosas y eliminar todo aquello que resulte innecesario para sus fines, se reduce no sólo la significación sino también el campo espacial donde los objetos pueden expresarse.

Por lo tanto, “los objetos se han vuelto hoy más complejos que los comportamientos del hombre relativos a estos objetos” (Baudrillard, 2004, p. 62)<sup>41</sup>, ya que el hombre se limita a ser dispositivo que usa objetos, en muchos casos, objetos que no le resultan comprensibles, en lugar de participar en la creación o evolución de los mismos.

---

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

Esto resulta análogo al diseño de las interfaces de Macintosh y Windows, referidas previamente, que por facilitar la operación en los ordenadores, distanciaron a los usuarios del lenguaje que permitía la comprensión del ecosistema informático de la línea de comandos. Con los objetos cotidianos sucede algo similar, ya que limitamos nuestra interacción a ser operadores de los objetos.

Y si bien esto superficialmente no parece representar un asunto de interés, la cuestión se problematiza en cuanto comprendemos que los objetos también operan en nosotros. Por lo tanto, si estamos constantemente siendo operadores de objetos, particularmente podríamos referirnos a los objetos técnicos que nos dan acceso al ciberespacio, nuestro papel y experiencia en el sistema se ve empobrecido. Baudrillard argumentará que el riesgo es mayor que esto, dado que “el modo de uso cotidiano de los objetos constituye un esquema casi autoritario de presunción del mundo” (Baudrillard, 2004, p. 64)<sup>42</sup>.

Deténgamonos por un momento en esta afirmación. Si el modo de uso cotidiano tiene que ver con la forma como se presume el mundo, entonces el estatuto de los objetos no puede ser sólo algo inerte dispuesto en el espacio y dependiente del sujeto. Los objetos connotan una apertura sensible a los mundos circundantes, incluso si no son portadores de una significación otorgada, ya que en el sistema, ellos mismos albergan virtualidades no actualizadas.

En otras palabras, la disposición de los objetos en un lugar incide en las formas de comprensión de ese lugar, por lo que si el sujeto entra a operar entre objetos, debe ser sólo como individuo inserto en un sistema de virtualidades y actualizaciones, donde el sujeto no tiene una posición especial respecto a los demás elementos del sistema.

Tanto sujetos como objetos son sólo dos formas de referirnos a la materia constitutiva de los lugares, los primeros como *dispositivos* y los segundos como *dispuestos*. Los primeros cuentan con *voluntad* de disponer o disponerse y los segundos con *inclinación* a ser dispuestos, y los lugares se actualizan según la capacidad del sistema para manifestar otredades a partir de estas disposiciones.

---

42. *Ibid.*

Por lo tanto, en el espacio virtual, ni los objetos ni los sujetos tienen una posición privilegiada, sino que sólo son dos modos de existencia diferenciados en el sistema. Lo que nos interesa es la *contigüidad*, y ésta se da en un ámbito polivalente de relaciones entre sujetos y objetos. No obstante, no podemos negar que los objetos que *pueden* ser dispuestos, contienen a su vez, su propio sistema de virtualidades que exceden la utilidad o representación para convertirse en símbolo. Es el caso de los objetos a los que se les ha impregnado de sacralidad o religiosidad, como las reliquias que “significan, de tal modo, la posibilidad de encerrar la persona de Dios o del alma de los muertos en un objeto” (Baudrillard, 2004, p. 90)<sup>43</sup>.

Y también ocurre con los objetos que tienden a la ruina pero siguen conservando su estructura formal, como los aparatos que otrora se heredaban (por ejemplo, la primera cámara de una familia) o aquellos objetos que han sido descubiertos intactos en excavaciones arqueológicas (como el barco de Oseberg). Según Baudrillard, “todo objeto antiguo es bello simplemente porque ha sobrevivido y se convierte por ello en signo de una vida anterior”(Baudrillard, 2004, p. 94)<sup>44</sup>.

Visto así, los objetos también despliegan, si no mundos circundantes, sí campos de significación por sí mismos. Tal vez no tengan la potestad de ser *sujetos-dispositivos*, pero, al encontrarse al menos dos campos de significación diferenciados entre sí en contigüidad, pueden instaurar un mundo, ya que la contigüidad *implica* disposición. Por tanto debemos insistir en la importancia de los objetos, tanto en la producción de lugares como para la constitución del sujeto. Baudrillard le otorga un rol crucial al establecer al objeto como el sustrato de los hábitos y centro de toda experiencia, ya que “el objeto, además, se convierte inmediatamente en el sustento de un complejo de hábitos, punto de cristalización de rutinas del comportamiento. Y a la inversa, tal vez no haya hábito que no gire alrededor de un objeto”(Baudrillard, 2004, p. 106)<sup>45</sup>, del mismo modo que no es posible una significación

---

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

sin objetos, ya que incluso los términos más elementales deben implicar denotación de una cosa. El sujeto, su propio sistema, está constituido por objetos. La conciencia está constituida por relaciones, anatómicas y abstractas, que se han tejido con la exterioridad. El pensamiento, los instintos o las intuiciones propias de los sujetos no podrían sostenerse sin el objeto que suscita sus apariciones. El hombre que se cuestiona científicamente por el funcionamiento de los minerales, el animal que huye de la huella de un depredador o el presentimiento de que una estructura va a colapsar, todos tienen en común que su punto de referencia es el objeto. Incluso la direccionalidad y ubicación de los lugares en el espacio siempre está mediada por objetos, la señal, el camino, el faro, o la montaña son objetos que dan cuenta de esto.

Por lo mismo, los objetos aun sin consciencia o sin alma, sin lengua y sin palabra, contienen informaciones intraducibles, representadas a través de signos asémicos que constituyen su lenguaje, que es uno más complejo que el nuestro. Según Baudrillard, “nuestro lenguaje va muy atrasado respecto de las estructuras de la articulación funcional de los objetos que utilizamos, por así decirlo, naturalmente. En nuestra civilización hay cada vez más objetos y cada vez menos términos para designarlos” (Baudrillard, 2004, p. 132)<sup>46</sup>.

Pero más allá de lo deíctico de la designación, nuestro lenguaje, limitado no es capaz de traducir lo que los objetos tienen por decir. Y esto también se debe a que la participación del objeto puede darse tanto en el espacio sensorial como en el onírico, porque “detrás de cada objeto real hay un objeto soñado” (Baudrillard, 2004, p. 134)<sup>47</sup>, y no sólo aludiendo a los objetos creados por el hombre, sino a cualquier objeto. No podríamos afirmar o negar que el *objeto-montaña* es el sueño de las placas tectónicas o que el *objeto-nido* es el sueño de las aves, pero sabemos que el objeto participa en la ensoñación, así sea como mera representación de irrealidades. Por lo tanto, si todo espacio es virtual, esto también implica que “el sistema de los objetos, tal como funciona hoy, constituye una virtualidad” (Baudrillard, 2004, p. 149)<sup>48</sup>.

---

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

## Punto clave

Hecha la distinción entre espacio y mundos, y habiendo incorporado el sistema de los objetos como cuestión inherente a los últimos, que incluso, pueden desplegar mundos en sus contigüidades, queda por abordar el problema de la constitución de lugar en tanto es concreción del espacio, superficie de los objetos y de los mundos, y mediación entre las partes, simultáneamente.

¿Cómo se constituye un lugar? A través del establecimiento de límites en el espacio. La configuración de las fronteras que inauguran un lugar dependerá de los objetos situados y las posiciones relativas de los sujetos que lo ocupen, pero además, requiere de la actualización de un espacio onírico en espacio sensorial, lo cual se da siempre a través de la técnica. Pero entiéndase como técnica al obrar en un espacio, esto es, como procedimiento que le otorga signos a todo aquello que se encuentre en los límites.

La técnica que constituye lugares no es exclusivamente un *construir*, sino también un *asignar*. Si un geógrafo descubriera una isla que no está en los mapas, una roca de gran tamaño en medio del océano, sin vegetación ni especies orgánicas, completamente inerte, la delimitación del lugar no estaría dada sólo por la línea que dibuja las costas, sino por el nombre que le asigne el descubridor. La técnica de producción del nuevo lugar no sería el establecimiento de un campamento, ni la construcción de un faro o la intervención constructiva del hombre, sino que bastaría el lenguaje y la representación para poder decir que la isla ha emergido del espacio para instaurarse como lugar. Y esta emergencia es el tránsito de lo onírico a lo sensorial.

La isla era *sueño geográfico* antes de que el geógrafo posara sus pies en ella, y aun cuando el último no esperara encontrarla, las virtualidades de la isla se actualizaron en descubrimiento y la virtualidad del geógrafo suscitó su actualización como descubridor. No se trata de que el geógrafo soñara con descubrir su roca, sino que

la roca se *inclinó* para ser descubierta. Nuestra isla soñada se actualizó en contigüidad entre la roca y el geógrafo, y de este contacto sensible, emergieron los mundos circundantes de la isla y del geógrafo. Pero si el lugar es brote espacial que puede ser comprendido y sentido, entonces eso también nos lleva a la noción de *información*, que aquí significa aquello que posibilita la forma y que se encuentra contenido. La isla, una vez descubierta, deja de ser sólo roca para convertirse en itinerario y en mapa, en dibujos o tal vez fotografías, y se genera de este modo una nueva contigüidad entre la isla y sus representaciones, y visceversa, porque el sistema de contigüidades no puede ser unidireccional. En cuanto veamos la isla en el mapa o la fotografía, la situaremos contiguamente a su representación. Y si viajamos a la isla el efecto será contrario, situaremos a la representación en la isla.

Por lo mismo es que no todo espacio es exterioridad, porque el *mapa-espacio* como *representación* es espacialidad contigua a la imagen, del mismo modo que la *isla-espacio* es *experiencia* espacial de contigüidad con la materia. Y la dupla *isla-sujeto* es el mundo circundante que nace de su disposición. Todo lo anterior es *información* de la isla.

Esto resulta problemático en varios niveles, porque entonces toda interacción sensible o sentida, sea el encuentro del geógrafo con la roca, las olas que golpean las costas, o la mera revisión de mapas, constituirían mundos. A la luz de nuestra teoría sobre la contigüidad, es así. No obstante, esto no se traduce en que toda contigüidad sea igual a las demás, sino que requiere de un esquema de valoración de los lugares desde la mirada estética. Es por esto que tomamos prestado de Simondon su noción de *punto clave*, en su discurrir sobre la configuración de lugar y el surgimiento de la belleza de las impresiones:

Tender un puente sobre un brazo de mar, unir una isla con un continente, perforar un istmo, es modificar la configuración de la tierra, es atentar contra su integridad natural. Existe un orgullo de dominación en dicha violencia, y el hombre se otorga el título de creador, o al menos de contramaestre de la creación. Juega un rol demiúrgico: es el sueño de Fausto retomado por una sociedad completa, por el conjunto de los técnicos (Simondon, 2008, p. 145)<sup>49</sup>.

---

49.

Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

En Simondon encontramos ecos de lo que queremos decir cuando hablamos del lugar como producto técnico, que aplica tanto para la asignación como la construcción. El puente que conecta dos costas es construcción demiúrgica pero también *asignación*, en tanto su existencia implica la designación como lugar en una espacialidad que otrora pudo ser anónima, o incluso, onírica.

Y esta designación permite reiterar que no toda espacialidad es sensorial, y por tanto, no es exterioridad ni es extensiva. Esto se explica en que el puente, antes de ser puente, era proyecto. Nace de la contigüidad de las intenciones, del onirismo de la imaginación que transita hacia la invención, y su realidad es, previa a la disposición de los cimientos, enteramente virtual. Y en tanto se constituye como puente e instaura en el paisaje la otredad actualizada, su designación se conserva, por lo que no agota sus potenciales.

Por lo mismo es que coincidimos con Simondon cuando al teorizar sobre la noción de punto clave, parte no desde la técnica constructiva sino desde el pensamiento:

Se podría decir que cada pensamiento tiende a reticularse y a adherir nuevamente al mundo luego de haberse distanciado de él. Las técnicas, luego de haber movilizadado y separado del mundo las figuras esquemáticas del mundo mágico, vuelven hacia el mundo para aliarse con él por la coincidencia del cimiento y de la roca, del cable y del valle, del pilón y de la colina; se instituye una nueva reticulación, elegida por la técnica, que da privilegio a ciertos lugares del mundo, en una alianza sinérgica de los esquemas técnicos y de los poderes naturales. Aquí aparece la impresión estética, en este acuerdo y superación de la técnica que se convierte de nuevo en concreta, inserta, vinculada al mundo por los puntos-clave más destacables (Simondon, 2008, p. 199)<sup>50</sup>.

El pensamiento, ocupante del espacio onírico, distanciado de lo sensorial, no desaparece en ensoñación sino que se actualiza. El fondo del pensamiento deviene en forma concreta a través de la técnica. Pero la técnica tuvo que “*viajar*” al mundo mágico primitivo para encontrar las figuras esquemáticas que posibilitaran su inserción en el lugar. De este viaje surge no sólo el objeto técnico sino también el objeto estético:

---

50. *Ibid.*

Hay una belleza de las cosas y de los seres, una belleza de las maneras de ser, y la actividad estética comienza por percibirla y organizarla respetándola cuando está producida naturalmente. Por el contrario, la actividad técnica construye en forma separada, desprende sus objetos y los aplica al mundo de manera abstracta, violenta; incluso cuando el objeto estético es producido de manera separada, como una estatua o una lira, este objeto sigue siendo un punto-clave de una parte del mundo y de la realidad humana; la estatua emplazada delante de un templo es la que presenta un sentido para un grupo social definido, y el solo hecho de que la estatua esté emplazada, esto es, ocupe un punto-clave que utiliza y refuerza pero que no crea, muestra que no es un objeto separado. Se puede decir que una lira, en tanto que productora de sonidos, es objeto estético, pero los sonidos de la lira sólo son objetos estéticos en la medida en que concretizan cierto modo de expresión, de comunicación, ya existente en el hombre; la lira se deja llevar como una herramienta, pero los sonidos que produce, y que constituyen la verdadera realidad estética, están insertos en la realidad humana y en la del mundo; la lira sólo puede ser escuchada en el silencio o con ciertos ruidos determinados, como el del viento o el del mar, pero no con el ruido de las voces o el murmullo de una multitud; el sonido de la lira debe insertarse en el mundo, como lo hace la estatua. Por el contrario, el objeto técnico en tanto que herramienta no se inserta, porque puede actuar y funcionar en todas partes (Simondon, 2008, p. 201)<sup>51</sup>.

El emplazamiento, la inserción en el lugar, la ocupación del espacio es la condición del *punto clave* para existir. Pero no porque cualquier sitio despliegue un punto clave con la mera contigüidad, sino que se da justamente cuando el objeto estético ha encontrado, no un lugar, sino *su* lugar. Esto nos lleva a una diferencia no abordada hasta ahora, que es la que distingue la *disposición* de la *composición*. La disposición de los objetos en un lugar puede ser aleatoria, accidental o intencional, lo que puede implicar, no necesariamente un detrimento de las virtualidades, pero sí un empobrecimiento de los potenciales susceptibles de actualizarse. Por ejemplo, si en una mudanza pedimos ayuda para trasladar nuestros muebles, los objetos pueden quedar dispersos sin un orden específico alguno por el desconocimiento de los ayudantes del contenido de las cajas. Éstas pueden confundirse y los elementos de la cocina podrían fácilmente quedar localizados en

---

51. *Ibid.*

una habitación. Toda vez nos instalamos en el nuevo hogar, y nos disponemos a organizar y decorar, debemos priorizar aquellos objetos o artefactos esenciales para habitar la primera noche. La cama, la ropa y los elementos de aseo se presentan como los urgentes para ser encontrados y dispuestos. Hasta este punto, sólo hemos dispuesto sin una organización establecida los objetos que aguardan por ocupar algún lugar de la casa. Luego, viene la parte en la que tendremos que decidir los criterios de ocupación para los objetos, planteamos simulacros mentales en nuestro espacio onírico para buscar la optimización o el estilo deseado. El escritorio está entonces virtualmente en cualquier punto del estudio, así como el sofá lo está en cualquier lugar de la sala. Cuando, por fin, a causa de nuestras acciones, los muebles se han dispuesto en un sitio que hemos establecido por voluntad, es cuando pasamos de la *disposición* a la *composición*. El espacio onírico del *no saber dónde* deviene en el espacio sensorial del *está ahí*. La realidad de nuestros muebles ya está inserta en el lugar, despliega mundos, y está inserta también en nosotros, en nuestra sensibilidad respecto a ellos.

Pero, si a pesar de los esfuerzos, y de que hayamos culminado la composición, nuestro hogar no es bello, puede que se deba a nuestro pésimo gusto para el interiorismo, o porque simplemente los objetos técnicos o estéticos, no han encontrado todavía su *punto clave*:

Existe en ciertos casos una belleza propia de los objetos técnicos. Esta belleza aparece cuando estos objetos están insertos en un mundo, sea geográfico o humano: la impresión estética es entonces relativa a la inserción; es como un gesto. El velamen de un navío no es bello cuando no funciona, sino cuando el viento lo infla e inclina enteramente los mástiles, llevando al navío sobre el mar; lo que es bello es el velamen en el viento y sobre el mar, como la estatua sobre el promontorio. El faro en la punta del acantilado dominante es bello porque está inserto en un *punto-clave* del mundo geográfico y humano. Una línea de pilones que soportan los cables que atraviesan un valle es bella, mientras que los pilones, vistos desde los camiones que los llevan, o los cables, en los grandes rollos que sirven para transportarlas, son neutros. Un tractor en un garaje no es más que un objeto técnico; cuando está en funcionamiento, y se inclina sobre el surco mientras que se esparce la tierra, puede ser percibido como bello (Simondon, 2008, p. 203)<sup>52</sup>.

---

52. *Ibid.*

Nada resulta más disruptivo hasta ahora para la estética tradicional que pensar que la belleza no se encuentra en el objeto concebido, en la cosa en sí, sino que las impresiones estéticas surgen a partir de la *inserción*. Por lo tanto, la disposición, que deviene en composición, puede hacer surgir lo bello en cuanto se inserta en el lugar, y no como propiedad o esencia de la obra. Aun más radical resulta la hipótesis de que un objeto técnico cualquiera, como el cableado eléctrico, es bello en cuanto se inserta en el paisaje de las torres de energía. Desde nuestra mirada, podríamos decir que la belleza es, siempre, contextual.

¿No es esto similar a la belleza atribuible a la naturaleza? La sedimentación que va desgranando las costas y hace emerger una bahía es bella por la tecnicidad del viento y del oleaje del mar. El mar que ha carcomido la costa encuentra su punto clave en un lugar que antes le correspondía a la tierra. La montaña que a fuerza de hábitos se ha partido en dos y ahora presenta una cascada ¿no ha encontrado la caída del agua su punto clave en la montaña? Si bien Simondon se refiere a los objetos técnicos que se sitúan o se insertan en los paisajes, esta misma lógica aplica para los objetos cotidianos, las obras artísticas o la arquitectura (a la que le hemos dado un estatuto de singularidad).

Pero no basta entonces la composición ni el funcionamiento efectual del objeto, como las velas desplegadas del navío o el movimiento del tractor, sino también la prolongación del lugar *a través* del objeto:

Todo objeto técnico, móvil o fijo, puede tener su epifanía estética, en la medida en que prolonga el mundo y se inserta en él. Pero no es bello sólo el objeto técnico: también lo es el punto singular del mundo que concretiza el objeto técnico. No es bella solamente la línea de pilones, también lo es el acoplamiento de la línea, las piedras y el valle, la tensión y la flexión de los cables: allí reside una operación muda, silenciosa, y siempre continuada de la tecnicidad que se aplica al mundo (Simondon, 2008, p. 203)<sup>53</sup>.

Y en cuanto el punto clave aparece, ya no sólo es bello el objeto *situado* sino también el lugar que ha sido actualizado por él. El paisaje recorrido por el tractor o la línea del horizonte entre el cielo y el mar donde está el navío es cualificado y embellecido por la composición.

---

53. *Ibid.*

Simondon, más que fundar una teoría estética, demuestra que la *tecnicidad* tiene la potencia de inscribir la belleza de los objetos técnicos en el mundo, esto es para nosotros, desplegar una *otredad* espacial, ser la apertura a un paisaje *otro* a partir del mutuo homenaje entre la forma y el fondo. Pero con ello no solamente está otorgándole al objeto técnico un atributo estético que estaba restringido a la naturaleza prístina o al arte, sino que instauro una tecnicidad de lo bello como potencia del lugar, es decir, marca la apertura de un espacio virtual sensible a partir de la técnica. Así, también irrumpe con la dicotomía clásica que oponía la técnica al arte, *téchne* versus *ars*, expandiendo las fronteras de la técnica en la estética.

Sin embargo, no hay, ni puede haber, un método para hacer emerger puntos claves, ya que esto sería equivalente a decir que pueden concebirse instrucciones para que lo bello se manifieste en cuanto sensible. Lo que se evoca son imágenes que son difícilmente refutables respecto a la belleza de los objetos técnicos, del mismo modo que se demuestra la facultad de la técnica para producir belleza y para ser partícipes de ella:

El objeto estético no es un objeto propiamente dicho; es también parcialmente el depositario de un cierto número de caracteres de evocación que son sujeto de la realidad, del gesto, esperando la realidad objetiva en la que este gesto puede ejercerse y realizarse; el objeto estético es objeto y sujeto a la vez; espera al sujeto para ponerlo en movimiento y suscitar en él por un lado la percepción y por el otro la participación. La participación está hecha de gestos, y la percepción da a estos gestos un soporte de realidad objetiva (Simondon, 2008, p. 209)<sup>54</sup>.

Finalmente, queda por concluir que el *punto clave*, más que simple composición o atributo del objeto técnico, es belleza potencial del lugar a través de la *precisa* inserción del objeto en el espacio. Por lo mismo, la tarea no está en la producción de objetos o arquitecturas bellas, sino en desocultar la potencialidad de las *inserciones* que emergen del espacio virtual. Habrá que construir el mapa y el trayecto de la información que hace surgir lo sensible en el espacio.

---

54. *Ibid.*

## Disposición, composición, información

En 1809, Jean Baptiste Lamarck publicaría su tesis *Filosofía zoológica*, derivada de un texto previo que había titulado *Indagaciones sobre los cuerpos vivientes*. En esta obra, Lamarck expondría la primera teoría sobre la evolución biológica (cincuenta años antes que la de Darwin) introduciendo la idea de transformación causada por la influencia de las circunstancias externas y los hábitos adquiridos, argumentando que el entorno (o el medio) juega un papel crucial en la modificación de los organismos, lo que se constituía como una idea pionera para su época que contrastaba con el *fjismo* de Cuvier y otros contemporáneos, que argüían que todas las especies permanecían inmutables y que sólo las catástrofes ocasionaban la extinción.

La teoría de Lamarck no sólo fue rechazada, sino ampliamente caricaturizada, ya que a la luz de los creacionistas podía resultar como una profanación de la sacralidad de la creación de Dios, y en la recepción popular se le reprochaba que, a pesar de ciertos cambios corporales en algunas culturas durante generaciones, los niños seguían naciendo enteros. No obstante, la teoría de Lamarck resultó igual, o incluso más revolucionaria que la darwiniana, considerando que fue el precursor de la misma y tuvo que enfrentarse a dogmas mucho más severos por parte de sus contemporáneos.

Lamarck expone varias posturas en su teorías que se desarrollan orgánicamente. En primer lugar, como ya hemos mencionado, consideraba que el medio y las circunstancias (como el clima, la necesidad o los hábitos) modificaban a los seres vivos, por lo que nunca permanecían inmutables. Como consecuencia de esto, consideraba que había una *herencia de los caracteres adquiridos*, es decir, que los seres vivos transmitían la información de sus hábitos y necesidades, y esta herencia era causalidad de las transformaciones formales de los individuos. Y, para que esto pudiera darse, se requería que la evolución fuera concebida a través del desarrollo en el tiempo.

Por su parte, también propuso una clasificación de los seres vivos, pero centrándose en los invertebrados, lo que permitía una teoría de la gradación entre lo *simple* y lo *complejo* en la organización biológica. Lamarck observó que los organismos más simples tenían una organización menos compleja, y que en la medida que “*subían*” en la escala evolutiva, presentaban una mayor complejidad estructural.

A su vez, planteó que la función es la que crea el órgano, es decir, los órganos de los seres vivos se desarrollan o se atrofian dependiendo del uso que les den los organismos a lo largo de su vida, un principio conocido como “*uso y desuso*”. Y finalmente, defendió al vitalismo por sobre el mecanicismo, argumentando que los seres vivos poseen una “*fuerza vital*” que les permite responder activamente a los cambios en su entorno. Este vitalismo contrasta con las ideas imperantes de su época, que veía a los organismos como simples mecanismos sin una capacidad inherente para cambiar.

¿A qué viene entonces Lamarck en una tesis sobre el espacio virtual en cuanto estética y arquitectura? Porque el pensamiento lamarckiano resulta fecundo para abordar una de las nociones que pretendemos situar para ir del espacio a la arquitectura: la *información*.

Pero antes de abstraer una teoría de la información de Lamarck (que no es en modo alguno explícita), debemos recapitular lo dicho hasta ahora, con el objetivo de clarificar las posturas expuestas y continuar con nuestro itinerario hacia la arquitectura y la ruina, que configuran los dos últimos capítulos de esta tesis.

Al comenzar nos centramos en el concepto de *espacio*, donde al mismo tiempo, planteamos la máxima en la que *todo espacio es virtual*. La lectura de diversos autores nos llevó a una conclusión predecible: el espacio es incognoscible y sólo conoceremos de él lo que la tecnicidad del lenguaje permita. De ahí que toda teoría sobre el espacio, desde Aristóteles hasta Deleuze, siempre esté cargada por un aura de misterio. No obstante, nos referimos a la noción de lugar como límite de espacialidades. Y decíamos que para que el espacio pueda devenir lugar, se requiere de una tecnicidad. Esta tecnicidad no es más que un proceso transductivo en el que un espacio se actualiza, lo cual logra a partir de la *disposición* de sus elementos como *diferencia*

respecto a un estado previo. Esto es más simple de lo que se lee, ya que se trata de decir que una actualización espacial, o el advenimiento de un lugar *otro*, está dado por un cambio en el orden de disposición. Esto aplica, por ejemplo, para el edificio viejo que va a ser demolido. Años atrás, cuando fue inaugurado, contenía en sí mismo la convergencia de disposiciones (nuevos muros, vitrales, pasillos, ascensores, etcétera) con cierta intención *compositiva*. En la actualidad, el mismo edificio ha pasado (o padecido) por múltiples configuraciones dispuestas que, han devenido, en que ahora vaya a ser demolido. Por ejemplo, se ha actualizado la disposición del muro recto en muro inclinado o los vitrales pasaron de estar dispuestos verticalmente en las ventanas para luego estar situados, rotos, horizontalmente en el suelo.

Y esto aplica no sólo para la arquitectura, sino para cualquier acontecimiento espacial. Podemos pensar en la disposición de las células en armonía que, al crecer y multiplicarse, pueden devenir cáncer. Por lo mismo, el pensamiento sobre el lugar siempre está mediado según la disposición.

Ahora bien, para que podamos decir que algo ha sido dispuesto, o que vamos a disponernos, se requiere de contigüidad, cuestión que también es más simple de lo que parece. Volvamos al vitral del nuevo edificio que devendrá en vitral roto del futuro escombros. El nuevo vitral ha sido dispuesto en una relación de contigüidad, técnica si se quiere, respecto al marco de la ventana. El marco posibilita la rigidez y la libertad de movimiento del vitral para abrirse o cerrarse. Cuando el vidrio yace roto en el suelo, es porque su relación de contigüidad con el marco (y las fuerzas físicas actuantes) fue seccionada para que, en un nuevo orden de disposición, resultara contigua al suelo.

Y esto también se puede pensar con cualquier cuestión que aluda al espacio, en cualquiera de sus formas o representaciones, sin que se limite al plano sensorial. Estas letras las escribo en una pantalla por el sistema de contigüidades que me lo permiten, tanto las concretas como las abstractas. La contigüidad del lenguaje con el pensamiento permite que una intención sea contigua a la palabra, del mismo modo que las señales contiguas enviadas hacia mi mano hacen emerger la contigüidad *mano-teclado*, y la contigüidad del teclado con

el procesador denota a su vez la contigüidad entre la página en blanco digital y la mirada que ahora mismo se posa sobre ella. Hasta ahora, no sabría decir si es siquiera posible pensar o imaginar cualquier tipo de relación sin contigüidad, sin importar si es concreta o abstracta, por lo que planteamos el *sistema de contigüidades* como teoría aceptable en nuestro estudio.

De manera análoga, planteamos también una *teoría de los tres espacios*, que no es más que un intento (infructuoso quizá) de referirnos al espacio absoluto e incognoscible a partir de sus formas de expresión. Diferenciamos el espacio *sensorial*, *onírico* y *virtual*, donde el primero es el que se comprende (y nos comprende) a través de nuestro aparataje sensorial (los sentidos) y la técnica (el lenguaje), el segundo es el espacio no objetual, que puede ocupar dos lugares al tiempo (la cama y el sueño) y el tercero es el tránsito, la mediación y la potencialidad entre los dos primeros, que pueden darse de manera simultánea.

De esta forma, cuando menos, comprendimos que el espacio tiene la facultad de *producirse a sí mismo*. Además, hemos insistido con que *todo espacio es virtual*, entonces también realizamos un recorrido teórico por posturas filosóficas y estéticas diversas, para concluir que todo espacio es virtual en la medida en que todo espacio puede ser potencialmente *otro*. Y en el camino, nos enfrentamos a la pérdida del campo semántico de lo virtual cuando se le impone la univocidad de lo digital y del ciberespacio, por lo que propusimos una expansión del término en lugar de su reducción, y planteamos una analogía entre lo espacial y lo digital. Posteriormente, para no perdernos en el ámbito de las abstracciones, expusimos una metáfora entre lo invisible y lo invisible, que se relacionan en un juego mutuo de significación. Culminamos el primer capítulo con las nociones de *fondo* y *forma* en Simondon, como condensadoras del discurso de la potencia del espacio como fondo y la disposición actualizada como forma.

Habiendo intentado procurarnos una aproximación al espacio y la virtualidad, puntualizamos en los objetos como desplegados de mundos. Por tanto, nos centramos en la teoría de los *mundos circundantes* de Uexküll, la disertación de Baudrillard sobre los *objetos* y el *punto clave* en Simondon para ordenar la escala de actuación de

la arquitectura como *mediación* entre mundos y objetos. De Uexküll tomamos la postura en la que no existe un único mundo, sino muchos, que a su vez son receptores de la significación de la cual los objetos y otros seres son portadores. Nos distanciamos únicamente en su consideración de que la facultad de *establecer mundos* es exclusiva a los seres vivos, ya que a la luz de la contigüidad, los objetos también cuentan con este atributo. De Baudrillard comprendimos *el sistema de los objetos*, sus rangos y las formas de interacción en la que nuestra sensibilidad participa, y a su vez, se ve afectada. Finalmente, nos apropiamos de la noción de *punto clave* para afirmar que la categoría estética de lo bello depende no de la cosa en sí, de sus cualidades intrínsecas o “esencia”, sino de la *situación* de una cosa respecto a otra, por lo que la belleza se instala como consecuencia de lo sentido de una geografía respecto al signo de un producto técnico.

Dicho esto, queda el misterio, no de qué hace que algo sea bello cuando se instaura en un lugar, sino de qué hace que el punto clave pueda desplegar un campo de significación que expande la sensibilidad más allá de la mera percepción. Es decir, qué hace que el faro en el acantilado, además de constituirse como bello en un paisaje, nos remita a un campo de significación, que, a su vez, hace emerger lo sensible.

La hipótesis es que aquella imagen del faro despliega un campo de significación que, por sí misma, contiene intensidades que pueden irradiarse en su mundo circundante. Pero, ¿qué es lo que irradia? *Información*, sensible y sentida.

Y la información deviene sensible y sentida a partir de dos nociones previas que hemos esbozado previamente: la disposición y la composición. Recordemos que disposición es *dispositio* (poner, colocar), *composición* es *compositio* (colocar conjuntamente) e información es *informare* (dar forma). Tal vez por influencia de Heidegger, no traemos estos términos desde su semántica actual, sino que intentamos retroceder a sus orígenes para elaborar nuestro discurso.

Cuando decimos que la disposición es la actualización de lo virtual, nos referimos a la acción simple de poner o colocar, que no requiere de un orden, ni de la voluntad, ni de la conjunción

armoniosa entre las cosas, sino que puede ser accidental, aleatoria o meramente insinuada. En la disposición (cualquier disposición) se da una actualización de los potenciales previos, en cuanto lo que se ha dispuesto no es igual a una disposición anterior. En la composición, nos referimos a la voluntad para generar una contigüidad entre una cosa y otra, es decir, que es la colocación conjunta de elementos la que posibilita la composición. Cualquier pintura, objeto técnico o arquitectura están irremediabilmente condenadas a la composición, en la medida en que la actualización de sus potenciales, incluso cuando es aleatoria, persigue la conjunción de elementos. Podríamos objetar que un pintor de la corriente abstracta, cuyo método de producción de obras es lanzar pinturas aleatoriamente sobre un lienzo, todo lo que hace es disponer en lugar de componer. Pero dado que, en ese método hay una voluntad de aleatoriedad, sólo puede presentarse como composición.

Cabe mencionar que esto no significa que todo aquello que es compuesto estéticamente pueda considerarse como bello, o incluso, poseer categoría estética alguna, sino más bien que la composición es la actualización de la voluntad en obra, indiferente de cuál sea el resultado último.

Y la composición no es tarea exclusivamente humana. Las aves que buscan ciertas ramas e hilos en su entorno, componen el nido, no por imitación, sino respondiendo a una necesidad que está inserta en su código como especie. No hay objeto inerte en la naturaleza que se asemeje al nido, así como no surge accidentalmente como disposición, sino que siempre es composición. Así se asemeje a otros nidos de la misma especie, siempre su composición es *otra*.

En nuestras ciudades padecemos en gran medida de la composición, más que de la disposición. La dimensión de las calles, los signos de tránsito, los carteles publicitarios, las viviendas moduladas y repetitivas, son composiciones más que disposiciones. Responden a la voluntad de situar conjuntamente elementos cuyo campo de significación se ve empobrecido por la actualización de unos potenciales mínimos. Un lote cualquiera en donde se pretenda construir una casa, tiene la potencia de convertirse en paradigma arquitectónico y

formal, pero también, como sucede en la gran mayoría de los casos, en displacer estético para sus vecinos. En más de una ocasión, la disposición accidental o aleatoria de lo inerte, como el volcán marino que al erupcionar dispone una nueva isla en el océano, nos impacta estéticamente más que la composición de una obra arquitectónica mediocre. Por lo tanto, la recepción estética no está en la disposición o la composición, sino en la información.

Volvamos entonces a Lamarck. Si bien no hay alusiones directas al concepto de información en su *Filosofía zoológica*, toda su teoría vitalista está permeada de ejemplos que nos permiten explicar a lo que hacemos referencia. Cuando habla de qué hace que el animal sea como es, no alude a su estructura formal actual, sino a la convergencia de factores que hacen que su forma responda al medio, lo que es posible porque el medio lo ha formado previamente:

No es la forma, ni del cuerpo ni de sus partes, la que da lugar a las costumbres y a la manera de vivir de los animales, sino que son, por el contrario, las costumbres, la manera de vivir, y todas las demás circunstancias influyentes las que, con el tiempo, han constituido la forma del cuerpo y de las partes de los animales. Con nuevas formas, han sido adquiridas nuevas facultades, y poco a poco la naturaleza ha logrado formar los animales tal como los vemos actualmente (Lamarck, 1971, p. 157)<sup>55</sup>.

La información es entonces, a su vez, lo *in-forme*, no el conjunto de datos que se tienen sobre algo, sino lo que así no tenga forma, *está ahí*, como potencia o como atributo. Al ver la imagen del animal que ha evolucionado por su hábitos y necesidades, no vemos ni el hábito ni la necesidad:

Se sabe que este animal [la jirafa], el más alto de los mamíferos, vive en el interior del África, donde la región árida y sin praderas le obliga a pacer el follaje de los árboles. De este hábito, sostenido después de mucho tiempo, en todos los individuos de su raza, resultó que sus patas delanteras se han vuelto más largas que las de atrás, y que su cuello se ha alargado de tal manera, que el animal, sin alzarse sobre las patas traseras, levanta su cabeza y alcanza con ella a seis metros de altura (Lamarck, 1971, p. 152)<sup>56</sup>.

---

55. Lamarck, J. (1971). *Filosofía zoológica*. Editorial Mateu.

56. *Ibid.*

Lamarck hace un esfuerzo por intentar descifrar esas atributos a partir de la forma de las jirafas, una suerte de una causalidad de las formas, pero en estricto sentido, el hábito ni la necesidad se presentan en sí mismas, no son actualización de la forma del animal, sino que son información.

Esta información no sólo es lo que da forma, sino que aun cuando no pueda demostrarse empíricamente la hipótesis de Lamarck, ya *está ahí*, no como mera potencia, sino como contigüidad invisible a la jirafa. Por ende, lo que irradia el animal con su forma es la información, que es a su vez, lo que irradia cualquier forma. Pero no sólo está lo contenido en la forma, sino también en los hábitos:

Muchos insectos, que, por el carácter natural de su orden e incluso de su género, deberían tener alas, carecen más o menos de ellas, por falta de empleo. Gran cantidad de coleópteros, de himenópteros y de hemípteros, etc., nos dan ejemplos de esto, porque las costumbres de estos animales no los ponen nunca en el caso de hacer uso de sus alas (Lamarck, 1971, p. 147)<sup>57</sup>.

Al final, lo que prepondera en la evolución es la actualización del medio *en* el animal para hacerse a unas alas en caso de necesitarlas, o perderlas si no están inscritas en sus hábitos. Es por lo mismo, que la información que tiene el insecto sin alas no es sólo formal, sino habitual. De esta manera, la información que irradia el insecto que tiene alas y no las utiliza, es que no las necesita, del mismo modo que puede irradiar el mecanismo por el cual se mueve, de qué se alimenta y cómo se reproduce.

Pero además, puede irradiar belleza si se presenta ante un entomólogo que la encuentra posada sobre una flor cualquiera. La información nunca es dato, no es estática, sino que está en devenir así no se manifieste formalmente. La información del faro en el acantilado no es mera representación extensiva del espacio, no es mero hito que nos da un sentido de dirección y tampoco sólo útil para evitar encallamientos, sino que lo que despliega la belleza del punto clave es la convergencia entre la información del acantilado como superficie que acoge al faro, y el faro como homenaje al acantilado.

---

57. *Ibid.*

La belleza es entonces información sensible del faro, del mismo modo que lo sería el coleóptero posado en la flor. Y al ser información sin forma, entonces es signo asémico para el lenguaje, pero campo de significación para la sensibilidad, así no podemos traducir lo sensible a nuestro lenguaje, sino estrictamente contemplarlo y hacerlo sentido.

Por consiguiente, coincidimos con Baudrillard cuando afirma que “la información precede al acontecimiento” (Baudrillard, 2002, p. 33)<sup>58</sup>, porque lo que acontece, sea dispuesto o compuesto, abre un campo de significación, y ésta es “lo que hace que un acontecimiento tenga valor de información” (Simondon, 2008, p. 155)<sup>59</sup>. Por tanto, juega en un sentido o en otro, ya que la información es la variabilidad concreta o abstracta, de las formas:

La información está, de este modo, a mitad de camino entre el azar puro y la regularidad absoluta. Se puede decir que la forma, concebida como regularidad absoluta, tanto espacial como temporal, no es una información sino una condición de la información; es lo que recibe la información, el *a priori* que recibe la información. La forma tiene una función de selectividad. Pero la información no es la forma ni un conjunto de formas, es la variabilidad de las formas, el aporte de una variación en relación con una forma. Es la imprevisibilidad de una variación de forma, no la pura imprevisibilidad de toda variación. Nos veríamos entonces llevados a distinguir tres términos: el puro azar, la forma y la información (Simondon, 2008, p. 154)<sup>60</sup>.

Lo dispuesto accidental de lo inerte y lo compuesto por la voluntad de los seres tienen en común que irradian información sobre los lugares desplegados. No obstante, tal como sucede con las composiciones, la información que irradia el encuentro de los objetos o las creaciones puede verse empobrecida por la reducción de sus potenciales a una mera estructura formal que revele demasiado. La información que impacta la sensibilidad es aquella que no aparece revelada por completo en la forma, sino que guarda signos, que remite a otros lugares, que establece relaciones, y que une campos de significación insospechados entre geografías remotas .

---

58. Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital*. Siglo XXI editores.

59. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

60. *Ibid.*



# Roma, Berlín, Oaxaca y Sídney

Cuando me encontré por primera vez al pie de la torre Eiffel no pude menos de reír. Aquella desgarrada jaula de hierro mohoso, que parece un juguete para ingenieros, abandonado cerca de un riachuelo, ¿era verdaderamente la más alta construcción de la Tierra? Hay que avergonzarse de ser hombre y haber nacido en este siglo.

*Gog*  
**Giovanni Papini**

All walls are great if the roof doesn't fall.

*I've Seen It All*  
**Björk**

El título de este capítulo pretende expresar una idea simple. Roma existe virtualmente en Berlín del mismo modo que Oaxaca está virtualmente presente en Sídney. Pero no existen virtualmente como ciudades en devenir, sino como *lugares*. Un lugar puede existir virtualmente en otro porque la arquitectura, tal como los objetos o los sujetos, constituyen mundos que irradian y arrojan información, así como emiten signos asémicos (aquellos que no comunican sino que *afectan*) que se condensan en el paisaje. Roma existe virtualmente en Berlín en la arquitectura de Albert Speer del mismo modo que Oaxaca está virtualmente presente en Sídney en la obra insigne de Jørn Utzon.

Por ende, en este capítulo se realiza una arqueología de las virtualidades en las obras de Albert Speer y Jørn Utzon, no para exaltar paradigmas constructivos o estilos arquitectónicos, sino para ejemplificar el trayecto que hemos propuesto del espacio hacia los objetos, a través de la virtualidad como potencia.

Por tanto, más allá de exponer dos casos concretos, este capítulo culmina con una exhortación a pensar la arquitectura como mediación entre los mundos y los objetos. Esto es, a partir de los campos de significación formales y no formales que despliegan y la información sensible que irradian.

Durante mucho tiempo la arquitectura ha adolecido de una indeterminación semántica, filosófica y estética, en la que se le ha considerado como mero producto maquínico que cumple funciones restringidas al ámbito del habitar humano, y donde su configuración técnica sigue todavía la lógica cartesiana de la *res extensa*. Basta con pensar en los atributos primarios que le concedemos a las viviendas cuando hablamos de ellas: la localización en el espacio geográfico o la cantidad de metros cuadrados, habitaciones y baños que posee. Este asunto no es menor, considerando que la concreción de la arquitectura como objeto estético parece ralentizarse, paradójicamente, por el *exceso* de humanidad que le hemos atribuido.

Con lo anterior no se trata de negar lo obvio. La arquitectura a la cual nos referimos es estrictamente humana. Es, incluso, artefacto civilizatorio de la humanidad. Si dejamos de ser nómadas, es porque descubrimos que, al plantar las semillas de los árboles que otrora se presentaban en el recorrido, no teníamos que movernos más. La instauración de la arquitectura surge no a partir de la construcción material del hogar, sino como *gesto* respecto a la exterioridad. Al sembrar la semilla, se limitó el espacio indiferenciado de la geografía para convertirlo en lugar. Esto es, la disposición de la semilla situada en un punto de la tierra, que hacía emerger el mundo del nuevo árbol y el mundo del nuevo agricultor. Por lo mismo, toda arquitectura, desde el sembrar un árbol hasta la construcción de ciudades enteras, tiene un origen técnico. Y por tanto, la arquitectura es tecnicidad de gestos que anteceden a la inauguración de los lugares.

Cuando ocupa una geografía, el habitante la tala, la labra, la horada, la modifica de maneras que, por su reiteración habitual y continua en el tiempo, encuentra la precisión de su particular expresión transformadora que deviene lugar, impresión caligráfica —esto es geográfica— de estilo que despliega un grupo en un territorio (Hernández, 2007, p. 25)<sup>1</sup>.

No hay arquitectura sin gesto técnico, ya que la arquitectura por sí misma no es espacio, sino otra cosa. La expresión *impresión caligráfica* de Luis Guillermo Hernández es síntesis de lo que podríamos denominar como el *signo* de la arquitectura, en tanto no sólo refiere a una escritura sobre los espacios sino que al tiempo abre el campo de significación de lo sensible a través de la *impresión*. Si profundizamos en los términos, la dimensión del lenguaje de la arquitectura como impresión caligráfica se expande. *Kalligrafía* (καλλιγραφία), proviene del griego clásico y se encuentra compuesta por dos raíces: *kallos* (καλλος) que se traduce como *belleza*, y *graphé* (γραφή) que es *escritura* o *dibujo*. En consecuencia, lo caligráfico es *escritura bella* o arte de escribir bellamente. Por su parte, *impressio* e *imprimere* derivados del latín, se traduce tanto como la huella que es marcada por una fuerza en el espacio, como el grabado que queda en el interior. Cuando tenemos una impresión, es porque la incorporamos en nosotros mismos. Impresión caligráfica es, pues, la marca que deja la bella escritura en un espacio.

Y esta arquitectura de la que hablamos no es la teórica, la que se piensa en la distancia desde su generalidad conceptual o desde su historicidad, sino la cotidiana. El museo, la torre de telecomunicaciones, los parques, las casas, los hospitales o las iglesias, comunes y corrientes, que hacen parte de la realidad concreta de cada uno de nosotros. Por lo tanto, la estrategia de esta parte de la disertación no es hacer un recorrido por las filosofías de la arquitectura, ni establecer taxonomías estilísticas o tecnológicas (que no es lo mismo que ser técnicas) sino intentar desocultar la información *de* la arquitectura, aquella que permite el despliegue de campos de significación, que le otorgan sentido y la hacen sentida, que imprimen un lugar con su escritura.

---

1. Hernández, L. (2007). *Del fuego al viento: artes y mañas del viento en las habitaciones tropicales*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia.

## Tecnicidad estética en Albert Speer

En 1934, a Albert Speer le fue encargado por Adolf Hitler la sustitución de la tribuna del Zeppelinfeld en Núremberg, donde anualmente tenía lugar el Congreso del Partido Nazi que reunía a más de 500.000 miembros.

Al ser el primer encargo importante de Speer, y ante la premura por sustituir la antigua tribuna de madera, el arquitecto del nazismo diseñó una estructura monumental en piedra, de más de 24 metros de alto por 390 metros de longitud, inspirada en el altar de Pérgamo.

Una vez terminada la construcción, allí tendría lugar una de las obras arquitectónicas, artísticas y militares más insólitas del Siglo XX: la *catedral de luz*. Para celebrar el congreso, Albert Speer diseñó una escenografía digna del espectáculo del poder del partido:

Desarrollé mi plan ante los jefes de organización del Congreso del Partido. Durante los actos nocturnos, los miles de banderas de todos los grupos locales de Alemania debían colocarse tras los altos muros del Zeppelinfeld y, a una voz de mando, se «*derramarían*» en diez columnas a través de sendas calles abiertas entre los funcionarios del Partido; las banderas y las brillantes águilas que las coronaban serían iluminadas por diez potentes reflectores, con lo que se podría conseguir un efecto impresionante. No contento con esto, y como había tenido ocasión de ver nuestros nuevos reflectores antiaéreos, cuyo haz de luz ascendía varios kilómetros, pedí a Hitler 130. Al principio Göring puso algunas trabas a mi solicitud, pues esos reflectores constituían la parte más importante de la reserva estratégica. Hitler, sin embargo, logró convencerlo: — «*Si montamos en este lugar un número tan grande reflectores, en el extranjero creerán que estamos nadando en tales aparatos*» (Speer, 1969, p. 84)<sup>2</sup>.

Los reflectores antiaéreos fueron trasladados desde todo Alemania para ser dispuestos en el cuadrilátero del Zeppelinfeld. Esto, más allá de ser simple ornamento del acontecimiento del

---

2. Speer, A. (1969). *Memorias*. Plaza & Janes Editores.

nazismo, constituía una estrategia militar, en cuanto confundía al enemigo respecto al número real de reflectores que poseían, y permitía crear la ilusión una de Alemania como potencia tecnológica en ese campo. Sumado a esto, la escenografía se planteaba como una segunda arquitectura yacente sobre la roca de la primera arquitectura de la tarima.

La instalación de Speer consistía en una composición geoméricamente simple, donde los aparatos fueron dispuestos para enmarcar a los miembros del partido y hacerlos partícipes de una impresión de monumentalidad sin monumento alguno. Albert Speer se referirá a esta instalación/obra arquitectónica como su creación más duradera:

La impresión superó con mucho a mí fantasía. Los ciento treinta haces de luz claramente delimitados, colocados alrededor del Zeppelinfeld sólo a doce metros uno de otro, resultaban visibles hasta una altura de seis a ocho kilómetros, y allí se difuminaban en una gran superficie luminosa. El conjunto daba la impresión de un espacio gigantesco en el que los distintos haces parecían tremendos pilares de unos muros exteriores infinitamente altos. Una nube surcaba de vez en cuando la corona de luz y añadía un elemento surrealista al grandioso efecto. Creo que aquella «*catedral de luz*» constituyó la primera muestra de arquitectura luminosa. Para mí sigue siendo no sólo mi obra más bella, sino también la única de mis creaciones espaciales que, a su manera, ha logrado sobrevivir al paso del tiempo. «*Solemne y hermosa a la vez, como si uno se encontrara en una catedral de hielo*», escribió el embajador británico Henderson (Speer, 1969, p. 85)<sup>3</sup>.

Ya comentaremos la obra en sí misma y lo que significa para nuestra disertación, en cuanto erosiona la teoría de lo virtual como potencia que no ha sido actualizada. Pero antes de dirigirnos a la arquitectura, hay un asunto destacable que quisiéramos enunciar. En los artículos y los textos recopilatorios que estudian la producción arquitectónica de Speer, hay un enfoque histórico, moral o incluso sociológico. La literatura académica centra su atención en la relación de Speer con Hitler, la génesis de un estilo del nazismo, la representación del poder a través de la arquitectura, e incluso, los más audaces,

---

3. *Ibid.*



Figura 1. *Zeppelinfield postcard* (1938). Adaptado de <https://museums.nuernberg.de/>



Figura 2. *150 cm Flakscheinwerfer 34 / 37* (s.f.). Reflector antiaéreo alemán. Adaptado de <https://commons.wikimedia.org/>

plantean que el arquitecto alemán no tuvo ninguna incidencia para el campo disciplinar y que sus edificaciones respondieron a caprichos malignos del nazismo. Pero todas las derivaciones teóricas sobre Speer, en su amplia mayoría (y particularmente las que tratan sobre su arquitectura), se centran en el autor y no en la obra.

Y por lo mismo, hay un hecho que ha pasado casi desapercibido, que es la banalidad del origen de la catedral de luz, y que Speer describe en sus *Memorias* al hablar de la preparación del evento en Núremberg:

En el Zeppelinfeld se celebraba todos los años un acto dedicado al grueso de los funcionarios del Partido. Mientras que las SA, el Servicio del Trabajo y, naturalmente, la Wehrmacht producían gran impresión en Hitler y en el resto de espectadores por la perfecta disciplina que mostraban en sus exhibiciones, resultó realmente difícil presentar de manera favorable a aquellos burócratas. La mayor parte habían transformado sus pequeñas prebendas en inmensas barrigas; no se podía esperar de ellos que marcharan en filas exactamente alineadas. La sección organizadora del Congreso del Partido deliberó sobre este problema, que ya había motivado irónicas observaciones de Hitler. Entonces se me ocurrió la solución: —Pues dejemos que marchen en la oscuridad (Speer, 1969, p. 83)<sup>4</sup>.

Todos los grandes discursos, las metáforas, los sofismos que han pululado sobre la obra maestra de Speer se centran en la grandilocuencia, en el impacto que producen las fotografías y en una reducción simple del carácter moral de un hombre asociado al nazismo. Pero rara vez se mencionan en aquellas atmósferas críticas que, en medio de toda la supuesta malignidad, de los reproches morales, de la espectacularidad, de la escenografía de las proclamas mediocres contra la barbarie (hay artículos donde sólo se menciona a la catedral para insistir en la crueldad de Speer), en el verdadero origen de la catedral de luz, que en su genialidad, subyace algo tremendamente simple y banal. Esto es, que 130 reflectores antiaéreos fueron dispuestos cuidadosamente a una distancia de 12 metros entre cada uno en el gigantesco cuadrilátero del Zeppelinfeld, desplegando además infraestructuras de una complejidad logística abismal, donde cientos de técnicos tuvieron que participar, y todo para que unos cuantos burócratas no lucieran gordos.

---

4. *Ibid.*

Por lo mismo, aquí se persigue tanto ejemplificar como desentrañar la información que irradia la catedral de luz, más allá de las ideologías fascistas que permearon la vida y la obra de Albert Speer. No porque sus acciones no hayan sido en absoluto reprochables o porque no haya representado una facción del nazismo que se encargaba de la logística de la destrucción total (Speer fue ministro de *armamento y producción de guerra*), sino porque esos debates se vuelven superfluos en cuanto a la obra se refiere, y también porque la moral se vuelve un asunto que en la arquitectura se aborda con hipocresía, como en el caso de Mies van der Rohe, quien coqueteó con los nazis<sup>5</sup>, y de no ser por la repulsividad que la arquitectura de la modernidad despertaba en Hitler, habría accedido a participar en el régimen<sup>6</sup>.

Sin embargo, esto no impidió que ni la figura de Mies ni de sus obras se vieran afectadas por el juicio de la historia, ya que no hubo juicio alguno. Cuestión paradójica para el que quizá sea el arquitecto que más daño ha causado a la filosofía de la arquitectura en la contemporaneidad, y cuya estela de destrucción sólo podría ser equivalente a la causada por las bombas del régimen al cual él tanto soñaba con pertenecer hipócritamente.

Lo que algunos teóricos, también hipócritamente aducen, es que se debe separar a la obra del artista. Esto, con excepción de Speer, por haber sido partícipe del nazismo. Es por lo mismo que la figura de Speer como individuo no debe generarnos ningún tipo de entusiasmo, pero no así su obra, no sólo por su originalidad sino también por su ambigüedad. A diferencia de Mies, no podemos decir que Speer haya sido hipócrita, tal vez pudiéramos aducir a la malignidad intrínseca de todos quienes portaron la esvástica, pero también habremos de admitir que existió un compromiso político y estético con las ideologías promulgadas. En otras palabras, más que separar a la obra del artista es situarlo frente a la obra para discernir qué tanto del sujeto-dispositivo

---

5. Welsch, C. (1993). *Mies van der Rohe's compromise with the Nazis*.

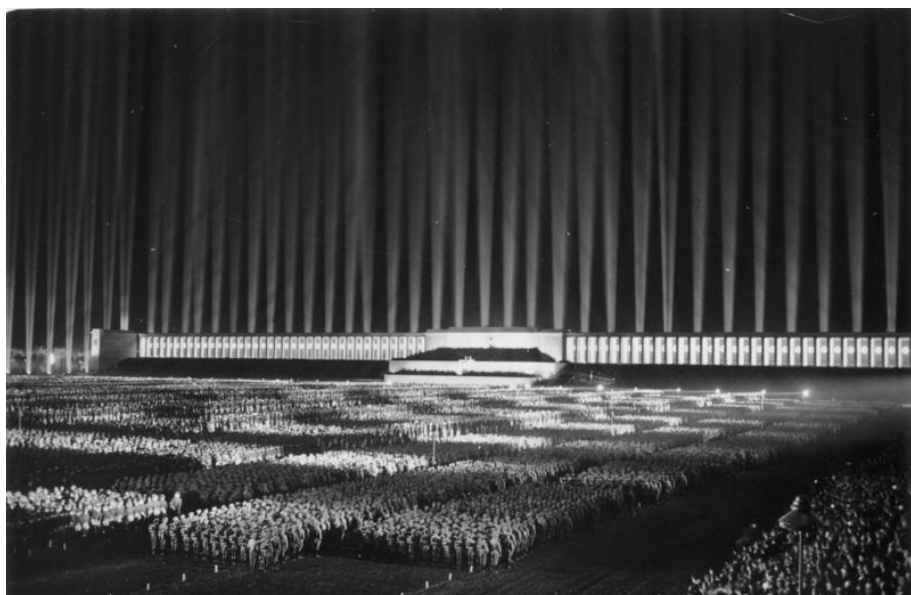
6. Welsch (1993) afirma que: "when Mies realized that the Nazis had no place for him in their future architectural plans (perhaps the summer of 1936), he left his native country with shattered hopes and dreams" (p. 108). La traducción al castellano sería la siguiente: "cuando Mies se dio cuenta de que los nazis no tenían lugar para él en sus futuros planes arquitectónicos (quizás en el verano de 1936), abandonó su país natal con las esperanzas y los sueños destrozados".



**Figura 3.** *Cathedral of light* (1934). Adaptado de <https://www.researchgate.net/>



**Figura 4.** *Cathedral of light* (1934). Adaptado de <https://museums.nuernberg.de/>



**Figura 5.** *Cathedral of light* (1934). Adaptado de <https://en.wikipedia.org/>

Speer incidió en la concreción de arquitecturas, que como él, resultaban radicalmente ambiguas. Por un lado, aducimos a su ambigüedad como individuo por la ingenuidad de su llegada al partido Nazi, que la describió como una mera inclinación política sin pasión alguna. Por otra, porque a pesar de perseguir ser el artífice de la tábula rasa de una nueva Berlín, también fue un defensor acérrimo de los monumentos históricos de Alemania, aun cuando no representaran la ideología monumental que promulgaba Hitler. Finalmente, porque una vez Alemania fue derrotada y tuvieron lugar los juicios de Núremberg, (paradójicamente la ciudad que había sido testigo de su obra insignia), le fue conferido el apodo de “*el Nazi bueno*”, lo que en su aparente contradicción encierra también ambigüedad.

Y su ambigüedad como individuo también le fue transferida a sus obras. Por lo mismo es que podemos hablar de *tecnicidad estética*, que pareciera a su vez una suerte de contradicción en los términos. Pero debemos de tener cuidado en que su tecnicidad no se confunda con un mero empleo de los objetos técnicos, como los reflectores antiaéreos de la catedral de luz, sino que aludimos al proceso descrito por Speer para concebir algunas de sus obras:

El hangar de los tranvías de Núremberg tuvo que dar paso a la nueva tribuna. Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura; las barras de hierro asomaban por doquier y habían comenzado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que posteriormente expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de «*teoría del valor de la ruina*» de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el «*punto de tradición*» hacia futuras generaciones que Hitler deseaba: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico que Hitler admiraba en los monumentos del pasado. Mi «*teoría*» tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas condiciones estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos (Speer, 1969, p. 78)<sup>7</sup>.

---

7. Speer, A. (1969). *Memorias*. Plaza & Janes Editores.

La *teoría del valor de la ruina* de Albert Speer se presenta como un método donde en lugar de concebir la arquitectura desde el principio, partía por el final. Es decir, antes de diseñar una nueva obra, dibujaba las ruinas para visualizar cómo lucirían como monumentos de la memoria en cientos o miles de años.

Esta teoría atravesó parcialmente sus obras, con la excepción de la catedral de luz. Si bien Speer no fue el primero en enunciar algo similar, porque el origen de la importancia de las ruinas en el diseño se le atribuye a Gottfried Semper, o así tampoco haya sido el primero en representarlo, ya que el arquitecto John Soane ya lo había hecho con sus dibujos del *Bank of England*, Speer fue el primero en instaurarlo como filosofía del espacio a la luz de una ideología que se lo permitía. Para lograr la ruina, Speer requería de un proceso técnico que permitiera la resistencia de lo material:

Para lograr este fin (modelo romano), pretendíamos renunciar en la medida de lo posible al hormigón armado y a la estructura de acero en todos los elementos constructivos que estuvieran expuestos a la acción de los agentes atmosféricos; los muros, incluso los de gran altura, debían seguir resistiendo la presión del viento cuando ya no tuvieran tejados o techos que los apuntalaran. Su estructura se calculaba en función de ello romanos (Speer, 1969, p. 77)<sup>8</sup>.

Speer convirtió entonces la representación de las ruinas en técnica de proyectación arquitectónica, al tiempo que desplegaba una filosofía de la estética que se insertaba en el imaginario de la Alemania Nazi. Lo que perseguía no era sólo lo bello en cuanto a lo armonioso, ni la mera imitación del estilo neoclásico heredado de los romanos, sino que buscaba erigir significados y materializar la memoria. Vencer el tiempo a través del espacio.

En consecuencia, cuando se le encargó diseñar el plan maestro de la *Welthauptstadt Germania* (capital mundial de Germania) en la actual Berlín, el arquitecto indujo las ruinas y la monumentalidad como los ejes abstractos de toda la ciudad. Este plan se centraba en una avenida que albergaría no sólo a las edificaciones institucionales, sino

---

8. *Ibid.*



Figura 6. *Welthauptstadt Germania* (1939). Adaptado de <https://en.wikipedia.org/>

también cines, piscinas y mercados, con el fin de otorgar dinamismo a la nueva ciudad hipotética que se construiría después de la guerra. Consecuente con su teoría sobre la ruina, Speer determinaría que los materiales primarios de todas las construcciones serían el granito y el mármol para que resistieran milenariamente, estrategia que ya había utilizado en la tarima del Zeppelinfield.

La monumentalidad no era entonces una mera imposición estilística, sino que se traducía en signos concretos de uso de los materiales y diseño de estructuras macizas, pero también desplegaba impresiones que estaban por fuera de su concreción en la realidad, como el carácter o la intencionalidad simbólica, que no es más que la apertura a otros campos de significación de la materia.

En 1937, para la Exposición Universal de París, Albert Speer diseñaría el pabellón de Alemania, describiendo en su proceso de diseño, más que una arquitectónica, una política:

El pabellón alemán y el soviético debían levantarse uno frente al otro, lo que constituía una agudeza intencionada de la dirección francesa de la exposición. Casualmente, durante una visita por París me extravié y fui a entrar en el sitio donde estaba expuesto el proyecto del pabellón soviético, que se mantenía en secreto: sobre un podio de gran altura, un grupo de figuras de diez metros de alto parecía encaminarse triunfalmente hacia el pabellón alemán. En consecuencia, diseñé una masa cúbica, estructurada en pesados pilares, que parecía hacer frente al asalto, mientras que desde la cornisa de la torre un águila con la esvástica entre las garras miraba con desprecio al grupo ruso. Aquella construcción me procuró una medalla de oro, al igual que a mi colega soviético (Speer, 1969, p. 112)<sup>9</sup>.

Todas las obras referidas hasta ahora aluden a una tecnicidad en el diseño, donde la arquitectura de Speer trasciende su condición de edificación para convertirse en signo estético. Tanto en la catedral de luz, como en la tarima del Zeppelinfield, el plan maestro de Germania o el Pabellón Alemán de París, Speer escondía mensajes subyacentes, que aludían a la memoria, a la ruina, a la política o al poder, pero también a la fragilidad, la sutileza y a la nostalgia. En el Pabellón Alemán no había ninguna inscripción literal que enunciara un enfrentamiento

---

9. *Ibid.*



**Figura 7.** *Pavillon de l'Allemagne; Pavillon de l'URSS lors de l'exposition internationale des arts et techniques de 1937 (1937).* Pabellones de Alemania y la Unión Soviética en la Exposición de París de 1937. Adaptado de <https://www.photo.rmn.fr/>

o provocación contra los soviéticos, pero la gran muralla, pesada, permanente, con un águila custodiando su límite, entraba a dialogar con la inclinación de la estatua soviética que se dirigía ferozmente en su dirección. Pero con sutileza, Speer demarcó el límite a través de una lectura precisa de la contigüidad entre el pabellón soviético y el alemán.

El espacio virtual de la exposición se actualizó no sólo en objetos situados, sino en impresión estética derivada de los campos de significación que cada pabellón albergaba, y que iba más allá de la mera representación. Sin duda, Albert Speer fue el vencedor, así haya compartido medalla con su colega soviético.

Pero volvamos entonces a la catedral de luz, cuya ambigüedad ya se ha insinuado ¿por qué un arquitecto obsesionado con la memoria, lo permanente, las piedras y las ruinas, sería a su vez el primero en construir con luz? La única respuesta que se nos ocurre es que la ambigüedad de su individuación como arquitecto y ministro, fue análoga a su arquitectura y a su ejercicio del poder.

La catedral de luz fue un espacio onírico preconcebido, que se actualizó en espacio sensorial, y a su vez, desplegó onirismos. Por lo mismo es que decíamos que esta obra erosiona la teoría del espacio virtual como potencia de ser otro, porque antes del encendido de los reflectores, el Zeppelinfield contenía la virtualidad de la luz que iba a alzarse, pero en cuanto se encendieron ¿qué actualización era posible, más que el de apagar el espacio que parecía haberse quedado suspendido en su virtualidad? Por supuesto, la virtualidad de los 130 reflectores encendidos comprendía la potencia de su desaparición en la oscuridad, pero ¿cómo podría actualizarse, dónde podría irse, cómo más podría disponerse para la aparición de un espacio *otro*? La obra de Speer es singular porque más que una actualización de un potencial, parecería, en estricto sentido metafórico, una materialización de todos los potenciales virtuales del Zeppelinfield. Esto es, la materialización de la ruina. El mismo Speer se había sorprendido del alcance y la monumentalidad de esta obra, que como dijimos previamente, no se sustentaba sobre monumento alguno, había superado cualquier impresión imaginada. La intensidad de la irradiación de la catedral de luz llega hasta nuestros días, nos es contigua a través de las fotografías

de un mundo que ahora nos parecería más irreal que los mundos digitales que habitamos. Intentar descubrir el porqué esas imágenes generan una reacción en nuestra sensibilidad sería una empresa inútil, ya que hay cosas que sólo pueden expresarse a través del misterio, de signos que no comprendemos pero que están susurrando desde su morada en la virtualidad.

Podríamos aventurarnos a explicar una obra como la catedral de luz en términos de despliegue técnico, de monumentalidad, de poder, pero todo esto no sería sino un discurso accesorio a lo que la obra en sí misma está irradiando, a la información que contiene. Si bien no podemos traducir la sensibilidad que evoca, si se pueden rastrear elementos dispersos, pequeños gérmenes que constituyen el campo de significación a partir de las contigüidades.

Pensemos por un momento en el objeto técnico, el reflector antiaéreo, que fue extraído de su mundo circundante de los cuarteles militares y abstraído de sus funciones. El mismo aparato que permitía hacer visibles a las aeronaves enemigas para dirigir la artillería, ahora se encontraba dispuesto de tal modo que no tenía que cumplir otra función que encenderse verticalmente hacia el cielo. Su tecnicidad ya no estaba sujeta, en el Zeppelinfeld, a la función militar, sino a la estética. El aparato, accionando su mecanismo de encendido, desplegó un mundo diferente al que hace surgir en el campo bélico.

Por lo mismo, cuando un objeto técnico, o un objeto cualquiera, es dispuesto en un medio diferente al habitual, comenzará a irradiar información, comenzará a significar algo, así no sepamos qué es por los límites tanto de nuestro lenguaje como de nuestra sensibilidad.

Pero si toda disposición no sólo instaaura lugar sino que irradia otra información, se presenta el problema de la homogeneización. Si todo es información, entonces la información no tiene valor de distinción. Para ello, sorteamos la dificultad al retomar la noción de *orden de magnitud*, que se refiere a la intensidad con la cual puede ser percibida una impresión estética. La intensidad estética de las obras de Albert Speer podrían rastrearse en el empleo de un objeto extraído de otro medio, en el carácter moral de usar un artefacto para la guerra en instalación artística, en estrategia política para confundir al enemigo,

en exploración de la capacidad técnica, en espectáculo para atraer incautos a un partido, o en nostalgia por las ruinas romanas y en intento de traerlas al presente, de hacer aparecer la Roma de hace dos milenios virtualmente en Berlín a través de la piedra de granito y el mármol, esto es, la arquitectura como mediación.

Mucho quedaría por decir de la obra de Speer desde la estética, sobre todo porque no ha sido objeto de estudio por fuera del nazismo. Esto se debe, en parte, a la tendencia cada vez más radical a suprimir los episodios trágicos de la historia y la incomodidad moral que surge cuando el artífice de una obra que nos conmueve, haya sido miembro de uno de los grupos criminales más nefastos de todos los tiempos. Quizás nos queda el consuelo de que algo de la obra de Speer pueda suscitar el pensamiento sobre la virtualidad de los objetos y la validación de las ruinas, e irradiar la potencia de que un conjunto de artefactos que se encienden pueden convertirse en monumento. Y que, incluso en una situación banal como el ocultamiento de la figura de unos cuantos burócratas, hay virtualidades en latencia esperando por actualizarse en obra. En resumen, Speer permite la aparición de una filosofía de la arquitectura que irradia información sobre la piedra y la luz, en un momento en que la filosofía del vidrio y el metal ya ha cumplido una larga dictadura.

## **Utzon y los signos asémicos**

Este tránsito subcapitular puede resultar extraño, ya que luego de ver y comentar algunas obras de Albert Speer nos adelantamos algunos años para hablar de Jørn Utzon y una expresión extraña: *signos asémicos*. Esto es porque la arquitectura que se pretende desentrañar aquí no requiere compartir atributos sino persuadirnos de la existencia de lo virtual en lo real.

Oaxaca está entonces virtualmente presente en Sídney del mismo modo que Roma está virtualmente presente en Berlín. Nos queda entonces establecer un puente más extenso entre dos continentes para llegar de Australia a México.

En 1949, Jørn Utzon llegaría a México para conocer las ruinas de las civilizaciones precolombinas, particularmente las construcciones piramidales de Yucatán, Oaxaca y Chichén Itzá. Utzon escribiría, en su ensayo, *Plataformas y mesetas*, su impresión sobre la arquitectura de las antiguas civilizaciones mexicanas:

La plataforma, utilizada como elemento arquitectónico, resulta algo fascinante. Me cautivó por primera vez en México, durante un viaje de estudios que realicé en 1949. Allí encontré una gran variedad de plataformas, diferentes tanto por su tamaño como por su concepción. Muchas de ellas se encuentran aisladas, rodeadas solamente por la naturaleza. Todas las plataformas mexicanas fueron ubicadas y construidas por artistas que hicieron gala de una gran sensibilidad en su apreciación del entorno natural y de una gran profundidad en su concepción del diseño. *Irradia* de ellas una gran *fuerza*. Cuando uno las siente bajo los pies experimenta la misma sensación de firmeza que emana de un macizo rocoso (Utzon, 1962, p. 2)<sup>10</sup>.

Conservemos la expresión de Utzon al referirse a las plataformas mexicanas: *irradia de ellas una gran fuerza* porque la necesitaremos para responder a la pregunta de qué tiene que ver Oaxaca con Sídney. Ahora bien, este no fue el único viaje realizado por Utzon en esa década, sino que también hizo viajes por India, Japón, China y varios países de Medio Oriente. En su corto ensayo, Utzon expone una suerte de pensamiento esquemático sobre los lugares, que lo llevan a la conclusión de que las plataformas son una herramienta del arquitecto para sustentar el suelo, y que debe mediar a su vez con las formas en que se percibe la bóveda celeste. En otras palabras, para el arquitecto danés, la arquitectura se compone de un suelo firme donde asentarse y un cielo que contemplar (y al mismo tiempo, del cual protegerse). En los dibujos producto de sus viajes (ver figura 8) se puede observar la síntesis discursiva de sus ideas, donde demarca con líneas gruesas

---

10. Utzon, J. (1962). *Plataformas y mesetas*. Universidad Politécnica de Cataluña.



Figura 8. *Plataformas y mesetas* (1962). Jørn Utzon. Adaptado de *Plataformas y mesetas*.

aquello que corresponde a lo arquitectónico y con líneas tenues la naturaleza circundante, como las nubes. Llama la atención que en todos los dibujos siempre se muestra una franja de vacío entre la plataforma y lo superior, mostrando una incorporación de la línea del horizonte que expande la arquitectura hacia el paisaje y viceversa.

En medio de sus viajes, un lugar parece haber causado una impresión especial en Utzon por su dimensiones pero también por el carácter simbólico que representaba. Esto escribiría sobre Monte Albán en Oaxaca:

Otro ejemplo mexicano es Monte Albán, un lugar ingeniosamente elegido para adorar a los dioses. El ordenamiento, o la adaptación, realizado por el hombre en ese sitio ha dado como resultado *un hecho más importante aún que la naturaleza misma*, confiriéndolo al mismo tiempo un alto contenido espiritual. Esa pequeña montaña –Monte Albán, casi una pirámide– domina tres valles cercanos a la ciudad de Oaxaca, en el sur de México. La montaña está truncada, y esa especie de meseta superior mide aproximadamente unos 500 por 300 metros. Mediante la construcción de escalinatas y edificios aterrazados sobre el borde de la plataforma, y manteniendo la parte central de ésta a un nivel inferior la cima de la montaña se convirtió en algo completamente independiente que flota en el aire, separado de la tierra. Desde arriba no se ve otra cosa que el cielo y las nubes que pasan: un nuevo planeta (Utzon, 1962, p. 2)<sup>11</sup>.

Utzon culmina su ensayo hablando sobre la oportunidad de las plataformas en las ciudades para lograr que los automóviles pasen debajo de ellas y favorecer el tránsito peatonal. Del mismo modo, comenta que las plataformas fueron esenciales para una buena parte de sus obras, desligándose de la preponderancia que los muros suelen tener en Europa (su lugar de origen), y cómo se da su incorporación en la arquitectura y los problemas técnicos a resolver.

No citamos más fragmentos de su ensayo porque no resultan de interés para rastrear la información que condensan sus obras ni nos conducen hacia el postulado en el que la arquitectura es mediación. A diferencia de Speer, quien dominaba la escritura, en Utzon vemos que sus composiciones, dibujos y diseños resultan mucho más expresivos

---

11. *Ibid.*

que la descripción que hizo de los mismos, por lo que más allá de recopilar las experiencias constructivas y los métodos empleados en sus creaciones, Utzon no escribiría casi sobre sus obras.

Por tanto, la lectura de Utzon se realiza a través de su arquitectura y no con textos referenciales. Esto resulta importante de mencionar considerando que la arquitectura, entre sus muchas dolencias, padece también de un exceso figurativo en el lenguaje, por lo que cuando se leen textos derivados de obras, particularmente en nuestra contemporaneidad, uno se ve enfrentado a una lectura crítica reducida a apologías, uso excesivo de figuras retóricas y una ausencia de coherencia entre la realidad y el onirismo impregnado, que por perseguir un lenguaje poético, termina siendo empalagoso.

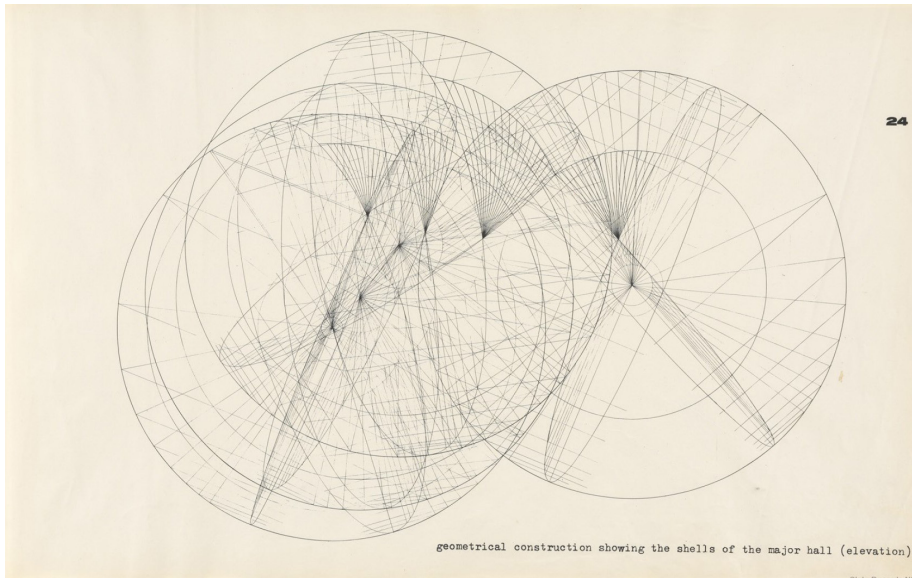
Y dado que la arquitectura suele leerse, en su contraparte, a través de las representaciones técnicas para la construcción, como los planos, secciones, fachadas, detalles, entre otras, no resulta accesible para nadie que no sea parte del gremio. Por ende, es como si la arquitectura se hubiera blindado de la crítica estética, justificada en una subjetividad ilimitada donde las obras se presentan como bellas sólo por el hecho mismo de que sus arquitectos así la perciben. Basta con abrir el portal de ArchDaily<sup>12</sup> para ver edificaciones anónimas, sin ningún atributo destacable, que empobrecen sus entornos inmediatos (¿o mundos circundantes?) siendo descritas como nuevos paradigmas sostenibles, formales y estéticos.

Es por esto que la lectura que se propone aquí de la arquitectura es una en la que se conciba como mediación entre las cosas, no sólo a partir de la unidad compositiva de una edificación, sino como simple relacionamiento entre las partes que le son externas, lo que tiene ecos con el faro de Simondon en el punto clave del acantilado.

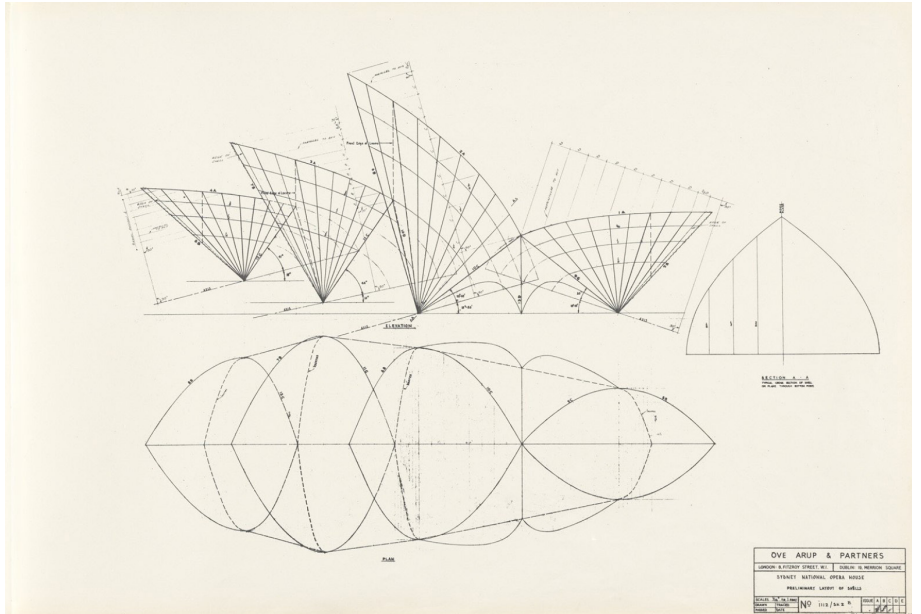
Pero para que la arquitectura sea mediación, debe entonces contener y ser partícipe de aquello que le posibilita mediar. Esto es, los mundos y los objetos, pero también las abstracciones. Por lo mismo es que, a través de las obras de Jørn Utzon, hablamos de signos

---

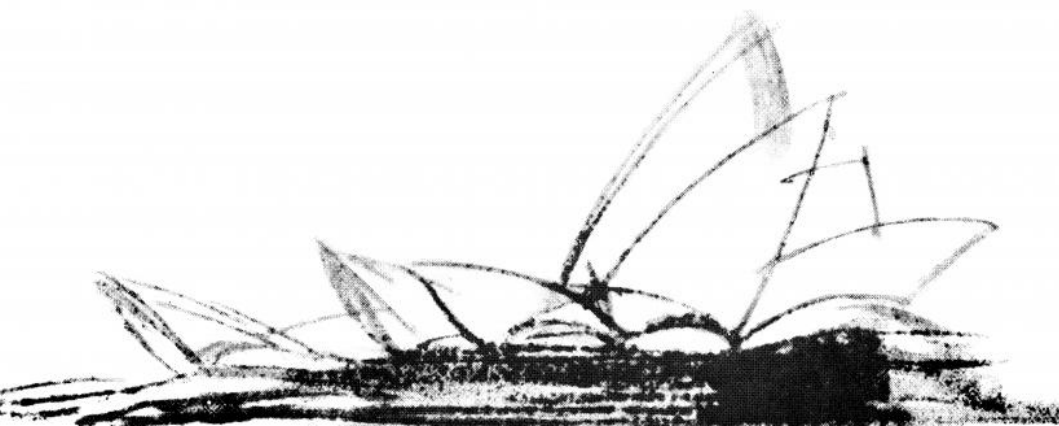
12. ArchDaily es uno de los portales de divulgación de arquitectura más famosos en la actualidad, donde diariamente se suben reseñas de las nuevas edificaciones acompañadas de planos y fotografías. Dado que las notas publicadas son escritas por los propios arquitectos diseñadores que proporcionan el material gráfico, las reseñas suelen estar cargadas de elogios y exageraciones hacia sí mismos.



**Figura 9.** *Sidney Opera House* (1958). Jørn Utzon. Adaptado de *The red book: Sidney Opera House*.



**Figura 10.** *Sidney Opera House* (1962). Jørn Utzon. Adaptado de *The yellow book: Sidney Opera House*.



**Figura 11.** *Sidney Opera House* (1958). Jørn Utzon. Adaptado de The red book: Sidney Opera House.

asémicos, no porque los signos que constituyen las obras de Utzon sean incoherentes, sino porque a través de la arquitectura hace surgir un nuevo lenguaje respecto a la sensibilidad. Ahora bien, remitirnos a un “*signo*” asémico contradice justamente lo que define un signo, es decir, la carga semántica que conlleva. Si el signo no tiene semántica, entonces no tiene cualidad como signo, por lo que en la lingüística, podemos tener significantes asémicos (esto es, sin significado) pero no signos, ya que éstos se comprenden desde la relación del significado con el significante.

Ahora bien ¿por qué entonces situamos la obra de Utzon como signos asémicos? Porque asumimos que el signo que deriva de sus obras si puede tener significado y significante, pero a nosotros nos resulta asémico en cuanto no comprendemos el significado al cual se refiere.

Y por esto, podríamos extrapolar la *escritura asémica*<sup>13</sup> a la composición arquitectónica, en cuanto dispone de signos diversos que en lugar de ser leídos, son sentidos. Y son sentidos no sólo por nuestra subjetividad, sino por la contigüidad de los signos con nuestro aparataje sensible. Podríamos pensar que los signos asémicos son como las señales electromagnéticas cuya transmisión se da a partir de la edificación como antena. Las señales requieren que, nosotros como dispositivos, las incorporem en una transducción interna, cual si fuésemos radios. El problema radica en que no tenemos las frecuencias específicas para que la señal se vuelva signo, por lo que sólo podemos intuir que algo está resonando sin saber por completo de qué se trata.

Pero presentimos que hay algo que está ahí intentando hacer contacto. Esto es lo que entendemos como la información (reiteremos, una vez más, que no son datos, sino lo *in-forme*) que capta la sensibilidad.

¿Cómo llega Oaxaca a Sídney? A través de la información incognoscible e invisible que contiene la forma de la gran Ópera. Ocho años después del viaje de Utzon a Monte Albán, se abrió el concurso para diseñar la ópera en la bahía de Sídney. La propuesta del arquitecto, que se hizo mundialmente famosa, se correspondía

---

13. La escritura asémica surge como escritura sin palabras, pero emulando el sistema de escritura con símbolos que no cuenten con un significado o que resulten ilegibles, y por ende, el pseudotexto deviene en imagen. Algunos consideran que este tipo de escritura es una forma de arte híbrida.

con un estilo expresionista ampliamente conocido en lo pictórico pero no tan desarrollado en la arquitectura. La propuesta de Utzon se basó en un esquema derivado de sus viajes. La gran Ópera de Sídney es materialización de los primeros dibujos que acompañan este subcapítulo. Cuenta con una plataforma que extiende la bahía y sirve de superficie para que se apoyen las bóvedas que albergan las salas de conciertos y el teatro de la ópera. El podio es el suelo tecnificado y las cubiertas son metáfora de la bóveda celeste.

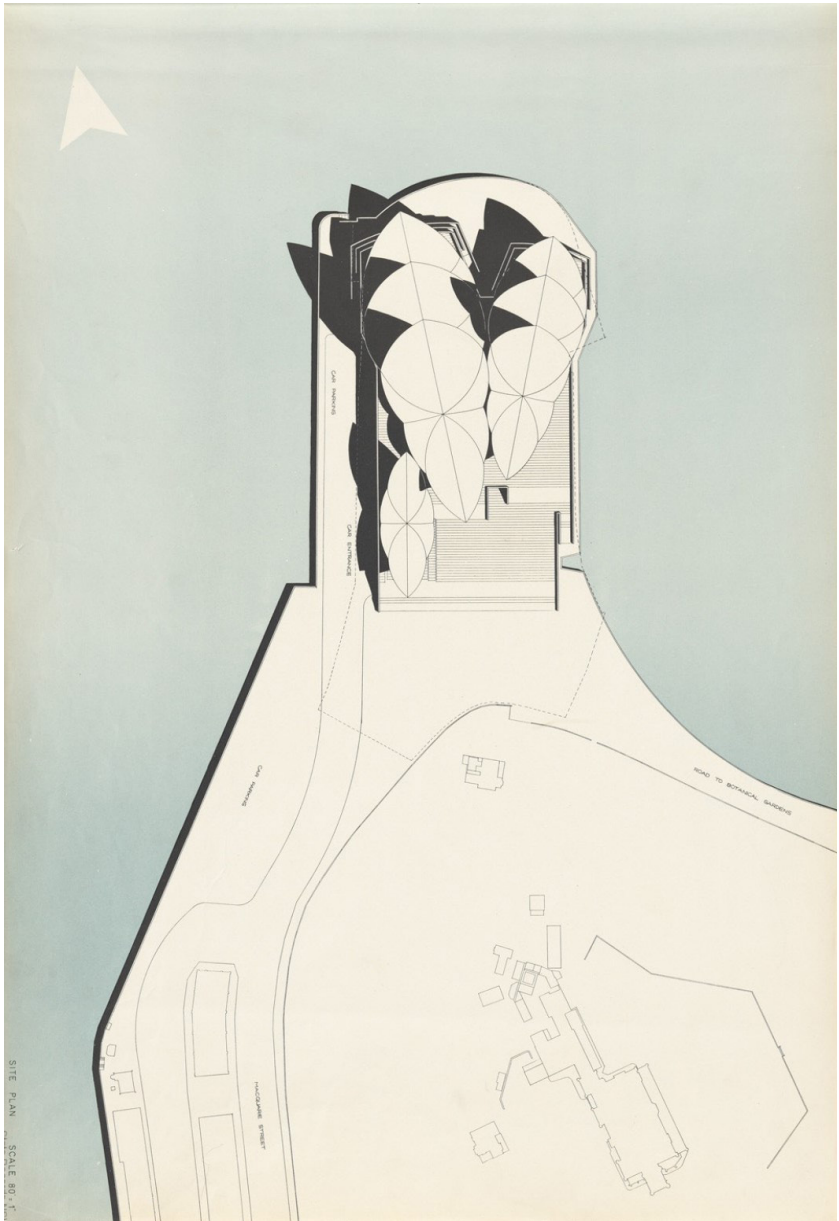
Pero la información no sólo es inspiración, sino que también es todo cuanto pueda hallarse en lo relacional respecto a la obra, desde sus aspectos constructivos y materiales hasta la concreción de unos cuantos trazos esquemáticos. Se trata del tránsito ya expuesto entre lo onírico y lo sensorial, que es mediado por las fuerzas potenciales de lo virtual. Por tanto, la gran Ópera de Sídney es obra estética que mantiene un sistema de contigüidades en tensión con todo aquello que *no es* la ópera, pero que permite su aparición formal. Simondon determina que este tipo de relación es analogía sin negación:

En efecto, la obra estética no sólo está ligada al mundo y al hombre, como una realidad intermedia única; también está ligada a las de más obras, sin confundirse con ellas, sin estar en continuidad material con ellas, y manteniendo su identidad; el universo estético se caracteriza por el poder de pasaje de una obra a la otra según una relación analógica esencial. La analogía es el fundamento de la posibilidad de pasaje de un término a otro sin negación de un término por, el siguiente (Simondon, 2008, p. 207)<sup>14</sup>.

Por lo tanto, la obra de Utzon despliega intensidades que superan sus atributos formales. Oaxaca está presente en Sídney no cómo emulación, no desde la copia o el traslado del monumento mexicano a otro continente, sino a través de la transducción de la información que irradiaban sus plataformas y que fueron incorporadas al diseño de un nuevo lugar. Del mismo modo ocurre con la resolución técnica, en cuanto todas las bóvedas de la ópera fueron extraídas de una misma esfera para facilitar los cálculos estructurales. Todas estas cuestiones resultan invisibles, algunas de ellas requerirían de una educación técnica

---

14. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.



**Figura 12.** *Sidney Opera House* (1958). Jørn Utzon. Adaptado de *The red book: Sidney Opera House*.

para sintonizar la frecuencia que permite comprender de qué se trata, y otras simplemente emiten signos que no esperan ser comprendidos o sentidos, existen en el *espacio nocturno*, se mantienen como potencia y nos serán siempre desconocidos. La existencia de fuerzas invisibles, que no son ni metafísicas ni esotéricas, es lo que hace que una obra sea singular, que coincidamos en la belleza de sus atributos y que le demos el estatuto patrimonial, es decir, le asignemos un valor inmensurable e inmedible. La mediación arquitectónica se hace sentida en cuanto se reconoce la intensidad de la obra, y esta intensidad es la reunión y convergencia de signos asémicos que bombardean nuestra sensibilidad

No podremos saber con certeza qué es en sí lo que hace que un edificio nos conmueva o sea sentido por sobre los mares de arquitecturas anónimas en las que habitamos. Qué hace que la gran Ópera de Sídney, Monte Albán, las Pirámides, Brasilia o la Plaza Roja se manifiesten como singulares, como monumentos y que, incluso a miles de kilómetros de distancia, despierten nuestra sensibilidad al punto de que busquemos aproximarnos así sea a través de meras imágenes, qué hace que persista el deseo de traerlas a nuestra contigüidad. Más allá de las explicaciones históricas o la valoración técnica de los lugares, la sensibilidad respecto a los objetos y las arquitecturas, los modos en los cuáles se despierta o se niega, seguirán siendo incógnitos.

Lo que sí podemos plantear, es que la sensibilidad, de la que somos partícipes como dispositivos sensibles, no es una mera forma de la interioridad. Así ArchDaily, los críticos de arte o las sociedades de arquitectos busquen convencernos de lo contrario. No es posible disponer o configurar nuestro aparataje sensible para conovernos artificialmente si un objeto no emite ninguna señal. Y esto es porque lo sensible no puede darse sin lo sentido. De ahí que el mundo sea *irradiación de información sentida*.

Utzon, al constituir su obra con fragmentos de información, con signos asémicos, desplegó un mundo que ahora puede ser sentido. La impresión estética de las obras es manifestación de una intensidad comprimida y es por esto que Oaxaca está virtualmente en Sídney porque habita en su intensidad, está atrapada parcialmente en ella, del mismo modo que algo de Sídney se esconde en las ruinas de Oaxaca.

## La arquitectura como mediación

En la casa que me he apropiado, el cuarto está separado del salón por un pasillo largo que distribuye diferentes habitáculos. En la esquina nororiental del salón se encuentra un escritorio de madera de nogal con tres puntos de apoyo en lugar de cuatro, por lo que hay un anclaje al muro para compensar el desequilibrio de fuerzas. Los dos soportes izquierdos que soportan la tríada son el encuentro de dos formas en espejo de las columnas del *Palacio de Planalto* y el soporte derecho es una columna solitaria que evoca a las que se encuentran en el *Palacio Alvorada*, ambas obras de Niemeyer en Brasilia.

Sobre el tablero hay, a su vez, una repisa sostenida por un pequeño soporte vertical de 12 centímetros que en su base es corta y se expande hacia los bordes. Esta pequeña repisa rectangular se ubica en la parte posterior central del escritorio y mantiene las curvaturas de la estructura. Posee sólo un cajón, al lado izquierdo, entre las columnas de *Planalto* y la columna de *Alvorada*, para que el asiento pueda ubicarse a la derecha y posibilitar el movimiento.

Sobre el escritorio, en la inmediación izquierda de la repisa, se sitúa una lámpara de metal de color azul petróleo, cuyo cableado se esconde por detrás del soporte de la repisa en un agujero diseñado para tal fin. Desde hace más de tres años que la lámpara no se mueve de su sitio habitual, por lo que el hábitat, el hogar de la lámpara en la geografía del escritorio, está tan arraigada que al desterritorializarla para la limpieza, el paisaje parece incompleto.

En el mismo muro en donde reposa el escritorio hay un tablero de tiza colgado, con la inscripción *hic et nun* en su borde inferior derecho y el dibujo rudimentario del arquetipo de una casa con un jardín y un árbol en su parte central izquierda. El tablero da continuidad en la pared hasta la puerta del salón que es mitad madera, mitad vidrio. El resto del salón contiene una biblioteca empotrada, vitrinas con metal

incrustado que se dividen en tres puertas que dan uno de los balcones, unos cuantos cuadros del *Aéropatiale Concorde* en pleno vuelo y dos sillas *Steltman* también de madera de nogal que ya no se sostienen por sí mismas.

El escritorio dibuja el espacio del salón. A pesar de situarse en un rincón, los objetos circundantes han sido dispuestos de tal manera que la mirada siempre se desvíe hacia la particularidad del escritorio y su lámpara. Impera el vacío y todo se estira hacia los bordes perceptualmente.

Cuando no está cumpliendo funciones, el escritorio sólo alberga en su superficie a la lámpara. Pero cuando el utilitarismo llama, y debe ser ocupado, recibe objetos como *visitantes* ocasionales. Libros, computador, cuadernos, auriculares, vasos, portavasos o anteojos. Su disposición suele ser aleatoria, por lo que casi siempre la topografía objetual es rica en diversidades.

Este escritorio, que incluso se le ha otorgado un nombre (*escritorio Planalto*), ha encontrado su punto clave en el mapa del salón. Podría estar contra las vitrinas, en el centro, en el muro que da hacia el sur, pero está *aquí*. Si la disposición del escritorio responde a la propia *voluntad* del sujeto que lo ocupa, o si él mismo se *inclinó* por el lugar que parecía corresponderle, no será objeto de discusión.

Pero lo que sí hay que mencionar es el despliegue del escritorio como mundo y la existencia de su intricado sistema de relaciones espaciales con el medio que lo rodea. Es un sistema de los objetos que en sus contigüidades despliegan mundos, que a su vez, están limitados por la disposición y composición de las partes.

¿Dónde está el límite de los objetos y sus relaciones? Ya hemos dicho que en el lugar, porque sin la delimitación del lugar queda el espacio indistinto que es incognoscible e inabarcable, incluso para el pensamiento. Pero el lugar es construido o asignado, a través de la técnica, como emplazamiento del límite.

Por lo tanto, el límite de los objetos es el lugar. Pero esto no nos basta, porque resulta confuso distinguir en el espacio sensorial dónde empieza un lugar y termina otro, debe darse una mediación entre los objetos y los mundos circundantes desplegados para que se reconozcan

en cuanto tal. Y aquí es donde entra la arquitectura como mediación, entre el escritorio y la lámpara, los dibujos de los aviones, la madera del suelo, los libros de la biblioteca y todo el sistema objetual descrito previamente. La arquitectura *media* entre los mundos que se pliegan y repliegan cuando los objetos son sentidos, cuando son usados o incluso cuando “*duermen*” a la espera de su actualización.

Y esta mediación se da entre estos objetos, los que se encuentran alrededor, pero también aquellos que están distantes, que están afuera, que no se conocen ni podrían conocerse sin mediación. El cartel publicitario que está sobre la avenida no conocía este escritorio, hasta que los escribí aquí, en este párrafo, como contigüidad. Ahora ambos están dispuestos en el espacio onírico, se relacionan, porque ya participa cada uno en el otro en el ejemplo escrito así nunca se toquen.

La arquitectura cumple el mismo rol que el párrafo que relaciona palabras y otorga sentido a la relación *cartel-escritorio*. Siendo la arquitectura pre eminentemente humana, es mediación entre la interioridad y la exterioridad artificial que hemos constituido a partir de nosotros mismos. Y digo artificial porque ¿qué hace que el interior de una casa sea propiamente su interior, y no otra cosa? Entendemos por interioridad lo cerrado, lo cubierto, pero siempre con nuestro cuerpo como medida de todas las cosas, ya que ¿no sería interioridad también las tuberías, los buitrones y los cableados? El otro lado del cielo falso que los oculta sería la exterioridad para ellos. Por ende, lo artificial de lo interior-exterior depende de nuestra direccionalidad en el espacio, de una suerte de sintaxis que permita o imposibilite el movimiento.

Por tanto, cuando hablamos de la arquitectura como mediación no es equivalente a un recipiente, sino a interacción que diluye esas fronteras. Mediar es *interactuar* entre diferentes. Y esta interacción no está limitada exclusivamente ámbito sensorial de la direccionalidad, del adentro y el afuera, y tampoco al presente, ya que puede ser atemporal u onírica. La catedral de luz de Albert Speer es mediación entre objetos técnicos y el mundo del régimen en el que participaba. Era mediación entre lo concreto del reflector antiaéreo y lo simbólico y abstracto del acto político. De ahí que sus imágenes lleguen hasta

nosotros y reaccionemos a ellas, porque esa mediación entre el objeto y el mundo perdura en la imagen. De modo similar, la gran Ópera de Sídney es mediación entre los objetos que la componen (las grandes bóvedas, las vigas, las cientos de columnas que la soportan debajo del mar) y los mundos circundantes de los turistas, los barcos, el paisaje de la bahía y el mundo de Monte Albán que fue determinante para la construcción del podio.

La arquitectura como mediación se traduce en un puente entre los objetos y los mundos que despliegan. Por lo mismo, no hay un exceso de realidad en este postulado, es decir, no se traduce en que la arquitectura es simple materia arrojada sobre un lugar que interactúa a nivel físico con otras materias. La obra insigne de Utzon es mediación, virtual, entre Oaxaca y Sídney, en cuanto está conectando el *objeto-plataforma* de Monte Albán con el *objeto-ópera* de Sídney. Esta mediación no es, en ningún caso, traslación, sino *participación*.

No se trasladan las rocas mexicanas a las costas australianas para hacer una plataforma, sino que se extraen las formas a través de la experiencia, oníricamente, de las plataformas mexicanas para situarlas, como concreción de ese onirismo, en la obra australiana. Allí es donde se da la participación parcial entre un lugar y otro. Por esto, la arquitectura es, en resumen, análoga al sistema de contigüidades.

Pero queda también la mediación con los hombres, ya que debemos reiterar que la arquitectura a la cual aludimos es aquella restringida a la *asignación* o *construcción* de los ámbitos humanos. Por tanto, nosotros, como dispositivos de actualización del espacio, somos medio entre mediaciones, de donde emergen mundos: “la mediación entre el hombre y el mundo se convierte ella misma en un mundo, la estructura del mundo” (Simondon, 2008, p.199)<sup>15</sup>.

De estos mundos surgen las intensidades, las informaciones y las diferencias en la arquitectura. Volvamos a Sídney para comprenderlo.

Un hombre viaja a México, guarda un dibujo en su libreta. Luego de ocho años, extrae el dibujo, actualiza una virtualidad que estuvo esperándolo por años. El dibujo se traslada a un esquema, el germen del dibujo de México adquiere otras formas, muchas formas,

---

15. Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

hasta que la voluntad del hombre se decanta por la elección de una figura convincente, de ciertas geometrías a las cuáles él reaccionó sensiblemente. Este hombre se hace a una técnica, construye un trayecto entre su viaje, el dibujo y los planos. Da forma a sus intuiciones y extrae del yacimiento de lo virtual de México algunas materias primas abstractas para su proyecto. Se presenta a un concurso, resulta ganador, y ahora su dibujo no es ruina, no es residuo, no es olvido, sino que de la acción conjunta entre hombre-dibujo, ha emergido un monumento. Este hombre construye su obra, la resuelve técnica y estéticamente, y la ópera es inaugurada. En su interior hay todo tipo de eventos culturales, hay teatros y salas de conciertos, así como restaurantes y bares coexistiendo simultáneamente, que median entre ellas.

Todo podría terminar allí, como en un texto narrativo con inicio, nudo y desenlace. Pero lo virtual lo complejiza todo. El dibujo es *phantasma* de la ópera, y Monte Albán es *phantasma* del dibujo. El dibujo es *información* de la ópera y Monte Albán es *información* del dibujo. Lo que permitió que la ópera tuviera parcialmente su forma, concreta y actual, fue el dibujo, del mismo modo que aquellos trazos fueron posibles por Monte Albán. El sistema de contigüidades sigue infinitamente. Por lo tanto, la gran obra de Utzon es mediación entre su realidad material, pero también entre todo aquello que no lo es, pero que *afecta* la forma de la ópera. Lo sentido del dibujo y de Monte Albán fue una *afectación*, se insertó en su realidad, y “es la inserción lo que define al objeto estético, y no la imitación” (Simondon, 2008, p. 199)<sup>16</sup>.

A lo virtual no le importa la convención temporal. Al extraer un dibujo de 1949 y darle un lugar en su presente de 1957, Utzon actualizó una virtualidad pasada. Con la catedral de luz, al traer presente sus imágenes, se actualiza un monumento que ya no existe, que no podemos visitar pero que Speer *dejó ahí* para ser contemplado, dejó la mediación que lo hace posible. Cualquier cosa que implique contigüidad espacial es susceptible de ser mediación, y esto no obedece a jerarquías o categorías estéticas específicas, ni a elecciones estilísticas o filiaciones filosóficas. Hasta la horripilante casa Fansworth es

---

16. *Ibid.*

mediación entre mundos y objetos, contiene información y la potencia de devenir en espacialidad *otra*. El espacio virtual no distingue entre forma y materia, ni entre concreción y abstracción. Si un objeto requiere de la ensoñación del hombre para actualizarse, entonces ese objeto contiene virtualmente el sueño del hombre como tecnicidad para su materialización. Y si es el hombre el que requiere de un objeto para concretar lo soñado, entonces el objeto será parte de la tecnicidad del hombre, y el objeto responderá desplegando su potencia como instrumento técnico. Simondon lo expresará mejor: “forma y materia, si aún existen, está en el mismo nivel, forman parte del mismo sistema; hay continuidad entre lo técnico y lo natural” (Simondon, 2008, p. 260)<sup>17</sup>, del mismo modo que queda demostrado que hay continuidad entre lo sensorial y lo onírico, entre lo sentido y lo sensible.

Por lo tanto, si todo espacio es virtual, la arquitectura como mediación entre mundos y objetos, como espacialidades, también requiere de un pensamiento a partir de su virtualidad:

La arquitectura de la virtualidad debería concebirse entrelazada con su correlato metonímico: la virtualidad de la arquitectura. Con esta fórmula quiero significar el papel constitutivo que cumple la arquitectura en la creación del sujeto humano, que es lo que hace de ella un lazo necesario, más que contingente, entre la arquitectura y la filosofía (Borradori, 1999, p. 39)<sup>18</sup>.

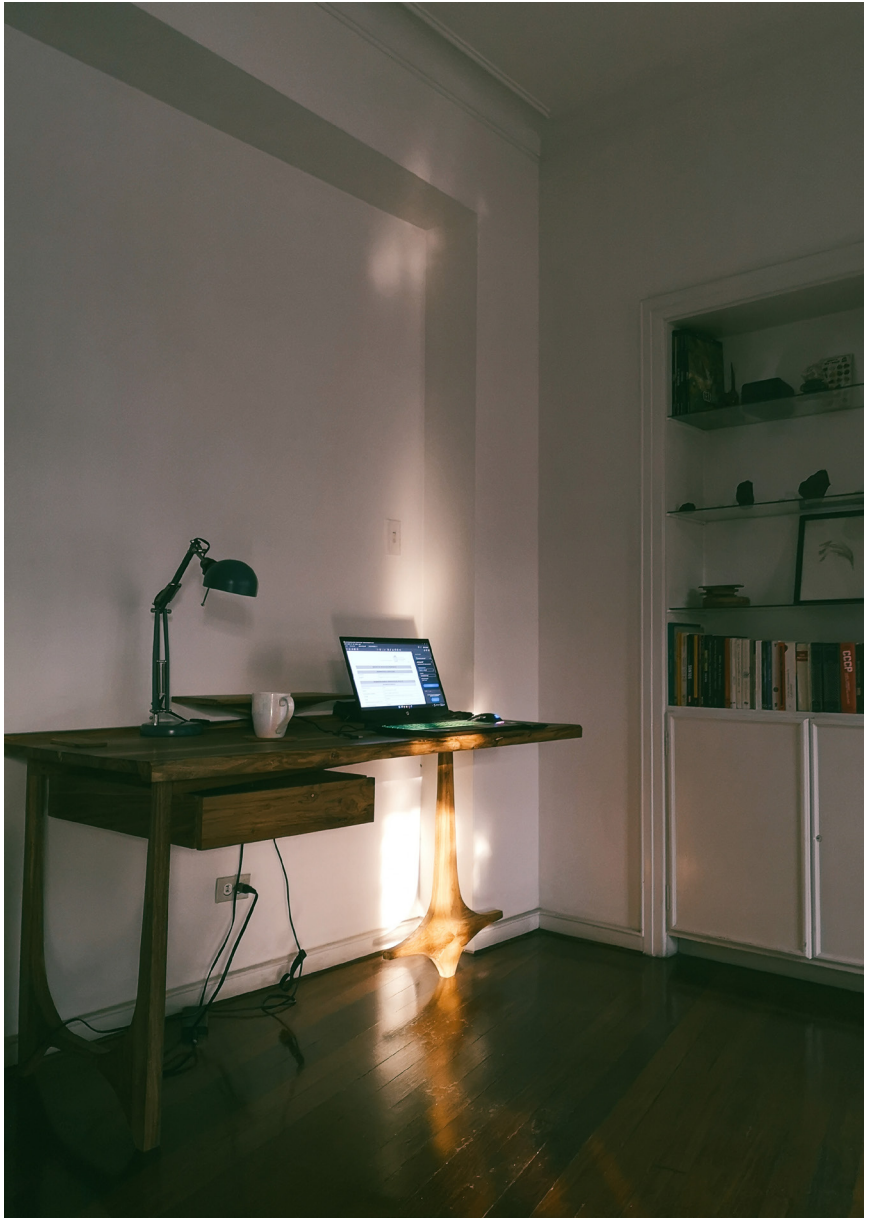
Lo virtual de la arquitectura se halla en la mediación, en lo que irradia y expresa. Mientras más amplio sea el campo de significación de sus formas y símbolos, mayor será la intensidad de lo sentido y lo sensible que irradia en nosotros. Por esto, “desde el punto de vista de la virtualidad de la arquitectura, la arquitectura nos construye a nosotros tanto como nosotros a ella” (Borradori, 1999, p. 40).

Retornemos a la casa. El escritorio Planalto está irradiando signos asémicos que la arquitectura del salón parece interpretar mejor que yo. Los fenómenos externos le afectan, pero no lo suficiente, porque la casa lo protege, la casa es mediación con el afuera y con todo cuanto existe, y el escritorio ahora es parte de la intensidad de la casa.

---

17. *Ibid.*

18. Borradori, G. (1999). Virtualidad, arquitectura, filosofía. *Ideas y valores*, 48(110), 33-56.



**Figura 13.** *Escritorio Planalto* (2021). Fotografía propia.



# La intensidad de las ruinas

¿Hacia dónde se podría expandir una roca?

*Atlas*

**Michel Serres**

Yo había sabido siempre que las ruinas de Tipasa eran más jóvenes que nuestras obras en construcción o nuestros escombros. El mundo empezaba allí cada día con una luz siempre nueva. «¡Oh, luz!», ése es el grito de todos los personajes enfrentados, en el drama antiguo, a su destino. Ese último recurso era también el nuestro y ahora yo lo sabía. En mitad del invierno aprendía por fin que había en mí un verano invencible.

*Retorno a Tipasa*

**Albert Camus**

La palabra investigar proviene del latín *investigāre*, término compuesto por la raíz *in* (dentro/en) y *vestigium* (huella/rastro). Investigar es entonces seguir la huella de algo, un algo que está oculto y del que sólo queda un rastro, un fragmento que es testimonio una existencia que estuvo erigida, posicionada. Vestigio, en su acepción moderna, es el resto de algo que alguna vez estuvo *ahí*, por lo que *in-vestigium* también es situarse *en* lo que no está presente. Por su parte, ruina viene del latín *ruīna*, que se puede traducir como derrumbe o caída.

Investigar puede emplear ambas acepciones para esta propuesta estética sobre el espacio, los mundos, los objetos y la arquitectura. Seguir la huella, perseguir la caída, insertarse en la inexistencia para producir existencia. Esta tesis fue la construcción de un trayecto hacia las ruinas. Un camino que perseguía la ruina de una pregunta por el espacio que sabía de antemano que no podría ser contestada.

Pero también la persecución de la ruina de lo virtual en nuestros tiempos, donde el proyecto se puede sintetizar en la acción de situar una palabra al lado de otra, para que en su *vecindad* arrojara un nuevo campo de significación. El espacio virtual espacializa significados, pero no hay modo de traducir qué es lo que quiere decirnos todavía. De esto queda el presentimiento de que en la ruina de lo virtual se esconde algo que ameritaba ser pensado, y esto es, que el espacio sólo puede significarse a sí mismo. Porque si lo virtual es potencialidad, si es fuerza que está en el orden de lo real pero no en acto, pero que está ahí, que es una latencia en espera, entonces virtualidad también es esperanza no actualizada de mundos por emerger.

*Todo espacio es virtual.* Lo virtual del espacio se sustenta en que tanto lo viviente como lo inerte emanan mundos. Los objetos no sólo contienen y despliegan espacialidad, sino que son solidarios con las espacialidades vecinas. Pero los objetos también abren campos de significación y transmiten información más allá de su contigüidad o de la percepción subjetiva. La labor de la arquitectura no es tanto interpretar las señales para asirlas como conocimiento o dominio del espacio, sino ser mediadora entre ellas.

He titulado este breve capítulo conclusivo como *la intensidad de las ruinas* para plantear una aparente contradicción respecto al espacio virtual que he intentado hacer surgir en esta disertación. Las ruinas como el fin último de todo espacio y la intensidad (en lugar de la interioridad) como forma aparentemente contraria a la exterioridad.

La intensidad de las ruinas se podría traducir como *esperanza* de las ruinas, porque del mismo modo que la intensidad se concibe como un grado de fuerza, la espera latente por la ruina requiere de una potencia que se resista a actualizarse, es esperanza por surgir cuando encuentre su lugar en un acontecimiento.

Pero no se dirá nada que no se haya dicho ya en todas estas páginas, sino que se va a orbitar sobre el pensamiento de lo mismo, a través de la metáfora de la ruina para intentar volver sobre los presentimientos originales, procurando evadir un lenguaje académico que puede resultar confuso hasta para quien lo escribe. Por tanto, este capítulo es un epílogo del trayecto entre las ruinas del discurso.

## **Teoría del valor de la ruina**

En el capítulo anterior se describió la *teoría del valor de la ruina* de Albert Speer como una *tecnicidad estética* que consistía dibujar las ruinas antes de la construcción de cualquier obra, para constituirlo como una suerte de patrimonio futuro desde el pasado. Speer concibió esta teoría con el propósito de anticipar que su arquitectura, incluso si fuera afectada por la catástrofe o la decadencia, podía salvaguardar su sentido como monumento. Es decir, si aun ante la destrucción, conservaría su memoria y significación como rastro de un gesto precedente.

Pero más allá de la representación y la filosofía de construir a partir de la imagen de la ruina, su teoría reivindica que todo tiende a la ruina. Y si todo fin, toda acción, toda creación se inclina por la ruina ¿no habrá en ella algo digno de ser pensado y ser perseguido? No considero la ruina como una consecuencia del tiempo, sino la tendencia natural de acontecer del espacio. Y por lo mismo, quizá se le ha otorgado una definición injusta a la ruina como empobrecimiento y muerte.

La ruina es lo que yace sobre ruinas que subyacen. Todos los sustratos de la tierra son capas de ruinas que se actualizaron en polvo, y que alguna vez, quizá, fueron otra cosa. Pensar el espacio es, justamente, preguntarse por el yacimiento de las cosas, de los seres y de nosotros mismos. Y la filosofía, incluso aquella que se ocupa del tiempo como antinomia espacial, debe remitirse, hacer uso o construir *el* espacio.

Estamos condenados al espacio, a su ruina, a su indeterminación, a la exterioridad, a tener que compartir espacialidades con otros y con lo otro. Nacemos en el espacio y morimos en el espacio, no hay voluntad alguna del hombre que le permita sustraerse, porque incluso apagando los sentidos, cerrando los ojos, imaginando o durmiendo, estamos en el espacio. Y todavía peor, porque en el espacio onírico no sólo estamos en *un* espacio, sino, al menos, en *dos*. En cuanto se procura un abandono o una guerra contra el espacio, éste se multiplica.

Queda entonces la resignación de que nada podemos hacer para comprender el espacio, controlarlo o desterrarse de él. Porque el control espacial es una ficción. Lo que el género humano puede controlar son los lugares, establecidos y delimitados, asignados o construidos, pero nadie puede gobernar sobre el espacio, porque sólo se presenta en cuanto se limita, nunca aparece por completo.

Y no se le puede llamar, no se le puede hacer surgir, sino sólo en la contigüidad entre los elementos. Y cuando aparece, se esfuma por acción de los sentidos. Ya los ojos no ven el espacio sino el objeto, lo que se escucha es el ruido, lo que se toca es la superficie. El espacio no está ahí, pero produce el *ahí*, el *allá* y el *acá*, sin coordenadas precisas.

El espacio virtual es justamente la potencia de producirse a sí mismo, porque ningún lugar puede producir un *aquí*, *allá* o *acá*, sino meramente enunciarlo. El *aquí*, *allá* o *acá* es dominio exclusivo del espacio, que aparece en la génesis de esa necesidad o condena.

Pero como el espacio es tímido, o tal vez cruel, el lugar entra a suplir al espacio. El lugar representa comodidad, está limitado por signos, se le ha dado un estatuto. Es un *hasta*. *Hasta* aquí, *hasta* allá, *hasta* acá. Este país llega hasta la mitad del Río Orinoco en su frontera oriental y llega hasta aguas cubanas en el norte, pero ¿cómo se parten el río o el mar? El espacio no lo permitiría porque no hay límite alguno, permearía hasta la contigüidad de las rocas y el nadar de los peces, del mismo modo que se hace espacio incluso en los pensamientos o el lenguaje, como una maldición inexorable. El lugar, en cambio, permite trazar cualquier frontera, dibujar el mapa, situar los puntos, recorrer ciertos caminos e itinerarios. El lugar impone signos, asigna, construye, sitúa. El lugar es una ficción que siempre va muy lejos, pero regresa.

## Ficción y complicidad

El lugar es ficción, y si existe, es porque el lenguaje permite mentir respecto a lo sensible y lo sentido. Si cruzamos nadando el Orinoco, no veremos ningún signo geográfico que nos advierta que pasamos de un lugar a otro. Si acaso, podríamos considerar al río en sí mismo como una frontera entre dos orillas, pero incluso esto sería una ficción de nuestras limitaciones corporales, porque el río no advierte que no debe ser cruzado.

Como el lugar es ficción, sigue las mismas normas que los relatos, contiene una estructura lineal que sólo puede ser leída en el presente, así contenga los relojes propios del tiempo y de la historia, y nos cuente sobre otras épocas, no nos deja acceder a ellas, sólo podemos escuchar pasivamente las ficciones de lugares previos. El lugar es un relato que constantemente cambia de escenografías y personajes, un libro inacabable de cuentos dispersos según las más detalladas taxonomías entre culturas, especies y regiones, es lo que justifica las guerras, es el hogar de los objetos y los sujetos, en un libre juego de armonías y tensiones.

Pero así como en los cuentos, la ficción del lugar necesita sintaxis y semántica, conectar con las palabras y las cosas, requiere de un lenguaje, porque de lo contrario, el lugar no sería más que un mapa estático donde nada puede ocurrir. Pero el lenguaje del lugar no es el mismo lenguaje de los hombres, sino uno que es intraducible aunque, paradójicamente, cotidiano para nosotros.

Este lenguaje es lo que en la disertación llamamos como *disposición*, que es lo que le permite a la ficción del lugar ampliar o reducir sus fronteras, es decir, constituir o eliminar campos de significación. El lugar es como el lienzo en blanco en donde los seres vivientes, los que llamamos *dispositivos*, son los pinceles y los objetos, *dispuestos*, son los pigmentos ¿qué sería la mano que los mueve? El espacio, sin duda, pero no puede aparecer en la escena que es metáfora

del lugar, porque la ficción, en la disposición, comienza a parecer un poco más real. No obstante, la pintura no termina, porque en cuanto un pigmento es dispuesto, el pincel encuentra la potestad para cambiar su tonalidad, o incluso, puede revestir toda la superficie de un mismo color. La disposición, aleatoria y democrática, pasa a convertirse en la dictadura de la composición.

Pero tanto disposición como composición, para apreciarse en el cuadro completo, requieren de contigüidad, no porque una pincelada amarilla sea contigua a todos los colores, sino porque en el momento mismo en que el pincel se impregnó de amarillo para situarlo en el lienzo, se estableció una contigüidad que dio lugar a su aparición. Nada se presenta, ni lo concreto ni lo abstracto, sin ser contigüo.

Pero esta proximidad, la cercanía del amarillo con el azul, la aparición de figuras simples y complejas en el lienzo, los accidentes, los regueros, empieza a distorsionar la imagen de la realidad ficcional del lugar. Porque en cuanto observamos con detenimiento la pintura, vemos que aparecen tonos que no tenemos en la paleta. El azul que combinado con el rojo dio origen al violeta, inauguró el mundo de un color insospechado a partir del encuentro entre esos dos pigmentos, esos dos objetos, obligados a ser dispuestos, a tocar sus superficies.

De modo análogo, los animales, los objetos y los hombres configuran un sistema para sus mundos. Porque el mundo del violeta no es el mismo mundo del verde, al igual que el mundo de los hombres no es mundo de colibríes, así a veces tenemos el gusto de hacer aparecer contigüidades.

Y el pincel que se mueve en el cuadro representa la tecnicidad, el gesto, el procedimiento, es el movimiento el que suscita la aparición de las formas y los colores. Sin técnica no hay cuadro, porque incluso la mano inexperta requiere conocer cómo se agarra el pincel y cómo se impregna de pintura.

La ficción del lugar permite este tipo de metáforas, situadas en cuadros imaginarios donde acontecen las cosas, este cuadro abstracto es lugar limitado por el espacio onírico, porque el espacio del lugar sensorial suele estar mediado por las normas, por las leyes de la física, por las señales de tránsito y la moral implícita entre los sujetos.

Y es con estos lugares que surge la *complicidad*, entre objetos y sujetos, que se pliegan y repliegan constantemente, que hacen coincidir mundos a partir de la contigüidad, porque lo que permite el desdoblamiento, el pliegue, el *com-plicare* es invisible. Esta complicidad es la mediación, es todo aquello que sirve para que el lugar no se pierda en sus restricciones. La mediación entre mundos y objetos hace emerger una arquitectura. Ya no es la mano aleatoria del espacio pintando el lienzo, sino que tiene una mano que lo guía, una mano cómplice, que le muestra fragmentos de información, de técnicas, de gestos, para desentrañar lo que la pintura podría expresar, o incluso, lo que esconden los colores, sus relaciones, sus orígenes y continuidades. La mediación es la complicidad que emerge de un lugar, es el gesto de la madre que le cuenta a un pequeño analfabeta la ficción de los lugares.

## El lenguaje de las ruinas

*La lectura de las ruinas* es un cómic de David B. (Beauchard) cuya trama está ambientada en un mundo alternativo donde las ciudades europeas están siendo destruidas por los bombardeos de la Primera Guerra Mundial. Los ejércitos en este universo no sólo emplean armas convencionales, sino que también han aprendido a utilizar poderes esotéricos y magia. En el cómic, la trama central orbita alrededor del ingeniero Hallequin, quien fue el inventor del “cañón de sueños” y además es un experto en la “lectura de ruinas”.

En la figura 14 (página siguiente), aparece un fragmento que sintetiza la trama central. Hallequin exclama con entusiasmo ante un interlocutor:



Figura 14. *La lectura de las ruinas* (2008). David Beauchard. Adaptado del cómic: “La lectura de las ruinas”.

- ¡Mire por ejemplo lo que ha hecho esta bomba!  
- ¿Y bien? Ha destruido ese edificio...  
- ¡En absoluto! ¡Ha *escrito*! Ha escrito una letra sobre esa fachada... Sólo que aún no sé qué letra es.

Esta disertación ha respondido a una ficción similar, perseguir el lenguaje de la virtualidad del espacio, indagar sobre la ruina de un concepto en desuso, situarlo contiguo a otro, limitar el lugar, hacer surgir sistemas, desplegar mundos, otorgar estatuto a los objetos, construir mediaciones y definir intensidades. Todo esto en búsqueda de la potencia de las cosas, de un lenguaje desconocido que insiste en aparecer, y que colma de presentimientos e intuiciones el pensamiento.

Esta tesis, con todas sus horadaciones y recovecos conceptuales, sólo quería advertir sobre el riesgo que presupone que lo virtual hoy día signifique menos que hace dos milenios. Y esto se debe a que cada vez más ignoramos lo sentido de la exterioridad por darle paso a lo sensible de la interioridad, pero las cosas, los paisajes, las arquitecturas y los fenómenos todavía se expresan en un lenguaje intraducible:

Lo que quiero decir es que la lengua en que, acaso, me fuere dable, no ya escribir sino pensar, no sería el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino un idioma cuyo vocabulario ignoro, aquella lengua en que me hablan las cosas mudas y en la cual quizá deba yo un día, desde la tumba, responder por mis actos ante un juez desconocido (Hofmannsthal, 2008, p. 6)<sup>1</sup>.

Este lenguaje es el espacio, y es un misterio. Tuvimos que ser arrojados al afuera para sentir el espacio, y puede que el espacio nos haya arrojado a nosotros para ser sentido, no para ser pensado.

...

Al final, de lo único que puedo dar certeza es que, de algún modo, cada palabra de estas páginas insistió para existir.

---

1. Hofmannsthal, H. (2008). *La carta de Lord Chandos*. Pre-Textos.



# Bibliografía

- Aristóteles (1995). *Física*. Editorial Gredos.
- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Editorial Gredos.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares*. Editorial Gedisa.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital*. Siglo XXI Editores.
- Beauchard, B. (2008). *La lectura de las ruinas*. Editorial Norma.
- Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme.
- Borradori, G. (1999). Virtualidad, arquitectura, filosofía. *Ideas y valores*, 48(110), 33-56.
- Bradbury, R. (2002). *El hombre ilustrado*. Ediciones Minotauro.
- Castells, M. (2000). *La sociedad red*. Alianza Editorial.
- Camus, A. (1996). *El verano*. Alianza Editorial.
- Cassirer, E. (2016). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.

- Cordero, N. (2005). *Siendo se es: la tesis de Parménides*. Editorial Biblos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu Editores.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós.
- Descartes, R. (1995). *Los principios de la filosofía*. Alianza Editorial.
- Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas*. Alfaguara.
- Duero, D. (2003). La Gestalt como teoría de la percepción y como epistemología: aportes y desarrollos. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 1-35.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1996). *Lenguaje y literatura*. Paidós.
- Foucault, M. (1999). *Espacios otros*. Versión. *Estudios de Comunicación y política*, (9), 15-26.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Editorial Anagrama.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder Editorial.
- Heidegger, M. (2010). *¿Qué significa pensar?* Editorial Trotta.
- Hernández, L. (2007). *Del fuego al viento: artes y mañas del viento en las habitaciones tropicales*. Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia.
- Hofmannsthal, H. (2008). *La carta de Lord Chandos*. Pre-Textos.
- Hume, D. (1992). *Tratado de la naturaleza humana*. Editorial Tecnos.
- Husserl, E. (2006). *La tierra no se mueve*. Editorial Complutense.
- Kant, I. (2003). *Crítica de la razón práctica*. Editorial La Página.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Colihue.
- Kant, I. (1974). *De la forma y de los principios del mundo sensible y del mundo inteligible*. Ediciones Biblioteca Central de Venezuela.
- Koolhaas, R. (2012). *El espacio basura*. Editorial Gustavo Gili.
- Lamarck, J. (1971). *Filosofía zoológica*. Editorial Mateu.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.
- Leibniz, G. W. (1980). *La polémica Leibniz - Clarke*. Taurus Ediciones.
- Leibniz, G. W. (1981). *Monadología*. Pentalfa Ediciones.
- Leibniz, G. W. (1983). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*.

Editora Nacional.

Lévinas, E. (1997). *Totalidad e infinito*. Ediciones Sígueme.

Lévinas, E. (2000). *De la existencia al existente*. Arena Libros.

Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Paidós.

López-Galiacho, E. (2014). *Habitar lo irreal. aproximaciones a una arquitectónica de los mundos virtuales* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. <https://oa.upm.es/30971/>

Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.

Massey, D. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch (coord.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (pp. 101-128). Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta - De Agostini.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Ediciones Nueva Visión.

Montoya, J. (2004). Aproximación al concepto analogía en la obra de Gilbert Simondon. *Co-herencia*, 1(1), 31-50.

Montoya, J. (2006). *La individuación y la técnica en la obra de Simondon*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Newton, I. (1997). *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Editorial Altaya.

Papini, G. (2005). *Gog*. Editorial Porrúa.

Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal.

Pardo, J. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Pre-textos.

Popper, K. R. (1968). *Epistemology without a knowing subject*. En *The Tanner Lecture on Human Values*. University of Michigan, 333-373.

Quéau, P. (1995). *Lo virtual: virtudes y vértigos*. Paidós.

Real Academia Española. (s.f.). Dispositivo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de octubre de 2024, de <https://dle.rae.es/dispositivo>

Real Academia Española. (s.f.). Interfaz. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de octubre de 2024, de <https://dle.rae.es/interfaz>

Real Academia Española. (s.f.). Transducción. En *Diccionario de la*

*lengua española*. Recuperado en 10 de septiembre de 2024, de <https://dle.rae.es/transduccion>

Rey-Vizcaíno, H. (2014). La naturaleza de la escucha de música improvisada en la dicotomía entre percepción acusmática y percepción no acusmática. *AusArt Journal for Research in Art*, 2(1), 115-123.

Rilke, R.M. (2010). *Elegías del Duino*. Editorial Universidad de Antioquia.

Serres, M. (1995). *Atlas*. Ediciones Cátedra.

Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos*. Editorial Taurus.

Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Editorial Cactus.

Simondon, G. (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Editorial Cactus.

Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I: Burbujas*. Siruela Ediciones.

Sloterdijk, P. (2004). *Esferas II: Globos*. Siruela Ediciones.

Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III: Espumas*. Siruela Ediciones.

Speer, A. (1969). *Memorias*. Plaza & Janes Editores.

Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editorial Trotta.

Stephenson, N. (2003). *En el principio fue la línea de comandos*. Traficantes de sueños.

Tomás de Aquino. (2016). *Cuestiones disputadas sobre la verdad*. Ediciones Universidad de Navarra.

Tournier, M. (1999). *Viernes o los limbos del Pacífico*. Alfaguara.

Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Editorial Cactus.

Uexküll, J. (2024). *Teoría de la significación*. Editorial Cactus.

Utzon, J. (1962). *Plataformas y mesetas*. Universidad Politécnica de Cataluña.

Welsch, C. (1993). *Mies van der Rohe's compromise with the Nazis*.

Wittgenstein, L. (2009). *Tractacus logico-philosophicus*. Editorial Gredos.

## Figuras

**Figura 1.** *Zeppelinfeld postcard* (1938). Adaptado de <https://museums.nuernberg.de/>

**Figura 2.** *150 cm Flakscheinwerfer 34 / 37* (s.f.). Reflector antiaéreo alemán. Adaptado de <https://commons.wikimedia.org/>

**Figura 3.** *Cathedral of light* (1934). Adaptado de <https://www.researchgate.net/>

**Figura 4.** *Cathedral of light* (1934). Adaptado de <https://museums.nuernberg.de/>

**Figura 5.** *Cathedral of light* (1934). Adaptado de <https://en.wikipedia.org/>

**Figura 6.** *Welthauptstadt Germania* (1939). Adaptado de <https://en.wikipedia.org/>

**Figura 7.** *Pavillon de l'Allemagne; Pavillon de l'URSS lors de l'exposition internationale des arts et techniques de 1937* (1937). Pabellones de Alemania y la Unión Soviética en la Exposición de París de 1937. Adaptado de <https://www.photo.rmn.fr/>

**Figura 8.** *Plataformas y mesetas* (1962). Jørn Utzon. Adaptado de Plataformas y mesetas.

**Figura 9.** *Sidney Opera House* (1958). Jørn Utzon. Adaptado de The red book: Sidney Opera House.

**Figura 10.** *Sidney Opera House* (1962). Jørn Utzon. Adaptado de The yellow book: Sidney Opera

**Figura 11.** *Sidney Opera House* (1958). Jørn Utzon. Adaptado de The red book: Sidney Opera House.

**Figura 12.** *Sidney Opera House* (1958). Jørn Utzon. Adaptado de The red book: Sidney Opera House.

**Figura 13.** *Escritorio Planalto* (2021). Fotografía propia.

**Figura 14.** *La lectura de las ruinas* (2008). David B. Adaptado del cómic: “La lectura de las ruinas”.



