

# **La celda sumergida: ciudad del simulacro y antípodas de la Modernidad\***

## **The Submerged Cell: City of the Pretense and Antipodes of Modernity**

**Edilson Silva Liévano\*\***

**Recibido:** 12 de mayo de 2008 · **Aprobado:** 18 de agosto de 2008

### **Resumen**

Este artículo presenta un análisis sobre la novela *La celda sumergida* (2003) del escritor colombiano Julio Paredes, siguiendo los pasos que traza el argumento de la obra. El autor se empeña en dilucidar sobre la configuración cronotópica presente en la novela y en la condición del sujeto en ciudades del primer mundo (Nueva York) en contraste con ciudades del tercer mundo (Bogotá). Desde el punto de vista del personaje, el diálogo entre estas dos ciudades le permite demostrar cómo las dos ciudades evidencian problemas sustanciales de la Modernidad. La situación del héroe en el mundo, su individualización, la fuga sistemática para evadir el mundo ex-

\* Resultado de investigación realizada en el Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo.

\*\* Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de La Salle. Candidato a magíster en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo. Profesor en la Universidad Pedagógica Nacional, docente investigador en la Universidad Cooperativa de Colombia. Correo electrónico: palabreros@hotmail.com.

terior le permite al autor de este artículo descubrir un héroe con matices románticas, un sujeto escindido, escéptico y reflexivo frente al mundo bárbaro de la ciudad contemporánea.

## Palabras clave

Cronotopo, Modernidad, Posmodernidad, simulacro, neo-romanticismo, arquitectura.

## Abstract

This research work presents an analysis about the novel *The submerged cell* (2003) by the Colombian writer Julio Paredes. In it, following the steps traced by the literary work plot, the author insists on elucidating about the chronotopic configuration present in the novel and the subject's condition in cities from the first world (New York) in contrast to cities from the third world (Bogotá). The dialogue between these two cities allows him, assuming the character's point of view, to show how both cities prove essential problems of modernity. The hero's situation in the world, his individualization, the systematic flight to run away from the external world, allow the author of this article to find out a hero with romantic nuances, a split, skeptical, and thoughtful subject, in front of the barbarous world of the contemporary city.

## Key words

Chronotopo, Modernity, Post modernity, pretense, neo-romanticism, architecture.

## Introducción

La literatura permite construir realidades en el mundo de los posibles, aislar y elevar, desde una orientación axiológica hechos, particulares que tienen pretensión simbólica y universal. En ella, como afirma Bajtin:

La obra y el mundo representado se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes lectores (1989, p. 404).

Según Bajtin, de esta relación dialógica entre la novela y el mundo de la cultura se establecen dos planos, uno que corresponde al mundo real y que denomina “cronotopo histórico real” (1989, p. 238), y otro que llama el cronotopo de ficción o configurado artísticamente en la obra literaria. El primer plano vendrá a conectarse con lo que Bajtin llama el “mundo creador” y el segundo con “el mundo creado” y “representado”. Bajtin dice que “En el tiempo-espacio-real” (p. 403) suena la obra; se encuentra el manuscrito o el libro, se encuentra el hombre real (escritor) que ha creado la obra y también los oyentes-lectores. Al *mundo creado* Bajtin prefiere llamarlo “el mundo que está creando el texto” (p. 404), pues, se trata de una relación dinámica y semiótica de todos los agentes que intervienen en el proceso creador, tanto autor como lectores-oyentes. De esa relación “surgen los cronotopos, reflejados y creados, del mundo representado” (p. 404). Es pues, a partir de las relaciones entre los planos reales y ficcionales, así como de las mediaciones literarias (narrador, punto de vista del personaje, tiempos verbales), como se puede desentrañar el hecho estético, es decir, la valoración sobre el mundo, la orientación axiológica que engloba y confiere vitalidad y sentido a la obra literaria.

## **El mundo desde el punto de vista del personaje central**

Un día antes de abandonar Nueva York, José Alejandro, personaje central, descubre que la ciudad habitada hasta el momento es otra que no conocía. De pronto, la percepción sobre el espacio, el tiempo y las personas se hace compleja y diferente. El personaje inicia nuevos recorridos por las calles de

Nueva York, que lo llevarán a descubrir un universo de gárgolas medievales y edificios modernos.

El mundo representado resulta tematizado a partir de la reflexión del personaje; la realidad se reelabora a partir de giros imaginativos, erráticos, laberínticos, recordatorios, alucinatorios e inventivos. Nueva York marca el primer momento del cronotopo y el punto de inicio argumental. El segundo momento y conclusión de la novela se desarrolla cuando José Alejandro regresa a Bogotá.

Ya en Bogotá, José Alejandro advierte una especie de sopor que atribuye al cambio de espacios radicalmente opuestos:

La cabeza al borde de una detonación como si desde el momento de bajarme del avión respirara bajo los efectos de un licor barato, un pulque insalubre y rancio, imaginado sobre el tiempo y el espacio que nunca antes me habían subido a la cabeza (Paredes, 2003, p. 55).

Bogotá, además de ser opuesto a Nueva York, es el espacio para darse al recuerdo de momentos del pasado: su noviazgo con Jimena, el abandono de su profesión de arquitecto, el hundimiento de su padre en el mutismo, la realización de la idea arquetípica de construir una casa perfecta, la viudez de su madre y la fuga de su hermana en la embriaguez.

El tiempo psicológico del personaje se convierte en el eje central que organiza el argumento en la novela. El mundo y la realidad que se tematiza en la conciencia imaginativa del héroe resulta filtrada por la duda sobre la realidad de las cosas, del mundo y de su destino:

No era entonces para asombrarme que a lo largo de esta última noche y hasta la madrugada reincidiera en la obsesión de que una mano, tal vez no muy diestra y que no era Dios, elaboraba a su antojo mi destino (Paredes, 2003, p. 55).

El mundo representado queda replegado en el mundo interior del personaje, como una especie de fuga romántica y de evasión frente al mundo real.

A lo largo de la novela, *La celda sumergida*, como sentido paratextual, se convierte en la imagen de la mente humana que oscila entre lo racional y la locura; es la posibilidad cronotópica de construir una imagen simbólica del mundo, los dos polos de la realización del proyecto moderno. Todo, la ciudad, el hombre, el mundo, son de dudosa realidad; es decir, se construye una mirada del otro lado de los relatos modernos que alguna vez creyeron sustentarlo todo desde una perspectiva racional.

La novela no apuesta por una realidad concreta, sino que crea un espacio de divagación en el interior de la conciencia que piensa el mundo. Enfrenta el plano de la ensoñación y de lo onírico al mundo de la vigilia. La realidad queda en el vaivén entre esos dos planos, oscilante entre la realidad y la imaginativa del personaje. Toda la historia queda vuelta sobre un personaje que constantemente acude a la invención y la autorreflexión. En esto, la isotopía presente de los verbos lo confirman: "dudé", "intenté", "leí", "pensé", (Paredes, 2003, p. 63); "creí", "imaginé", "volví" (p. 64); "observé", "calculé" (p. 89). Estos tiempos acabados parecen retornar una y otra vez para construir imágenes nuevas, nuevas especulaciones, nuevas interpretaciones sobre el mundo que percibe el personaje. El tiempo queda atrapado en el mundo psicológico del personaje, un lugar donde no parece transcurrir, sino que más bien parece detenido en un eterno presente hecho de retazos del pasado.

Me acercaba al biógrafo, al pneuma que durante meses me ensambló, con los residuos de una naturaleza imposible, incierta como las ensoñaciones de una gárgola. ¿Sería en realidad un infortunio o una pérdida que todos los paisajes que había visto hasta esta noche, las líneas precisas de ciertos edificios, los abismos que salté en los sueños, las caras y los pretendidos roces de la muerte, quedaran abandonados y ocultos en la resma que veía ahora sobre el escritorio? ¿Sería una verdadera desventura que no hubiera nada más para decir y que, entonces, ya no pudiera despertarme? (Paredes, 2003, p. 195).

En *La celda sumergida* el personaje central reflexiona constantemente sobre su propia condición de existencia. La vida, para el personaje, resulta ser un simulacro, una apariencia, un ser manejado por los destinos invisibles de otro hombre, es decir, por un escritor ficcionalizado en el relato. No sólo se trata de una autoconciencia del héroe frente a su destino, sino también de una autoconciencia por la escritura, de un juego de meta ficción que transgrede los principios de verosimilitud o se acerca a los juegos de la narrativa posmoderna.

## Nueva York: ciudad del simulacro

*Nueva York no era una ciudad que despertara realmente su interés, estuvo de acuerdo en que tanto edificio alimentaría la imaginación de cualquier arquitecto y quiso saber si era cierto que se trataba de un lugar donde podían suceder las cosas más extraordinarias y la realidad casera parecía también un invento*

Julio Paredes (*La celda sumergida*)

En la novela *La celda sumergida*, las realidades temporales y espaciales vividas por el personaje central tienen un carácter inventivo. La actitud del héroe, José Alejandro, responde, quizá, a lo plantado por Lyotard (1987) cuando afirma que la Modernidad, “cualkiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades” (p. 20). La realidad resulta ser una invención del sujeto cognosciente y la ruptura con lo aceptado como real hasta entonces, la atomización y fragmentación de los metarrelatos aceptados en la tradición.

En el primer momento del cronotopo, José Alejandro rompe con la percepción alienada sobre la realidad, hecho que él atribuye a dos posibilidades: ser el pensamiento de otro hombre que decide qué ver, pensar y sentir, o a las fisuras cerebrales de las que padeció hace mucho tiempo y que lo obligaron a abandonar su carrera de arquitecto. En los dos sentidos, el héroe evidencia su lucidez frente al mundo. Si es pensado por otro hombre,

resulta un hombre abstracto y en el segundo caso se representa la ruptura con el monitoreo central del mundo, se trata de perder la razón y entrar en los límites de la locura.

En las dos situaciones del héroe se objetiva una crítica a la Modernidad. En primer lugar, porque la Modernidad –el proyecto ilustrado– fue radicalmente racional y, en segundo lugar, construyó una imagen de hombre abstracto, moralmente bueno y útil para los propósitos del Estado. En la novela *La celda sumergida*, el héroe no es útil para nada y es un personaje que no pertenece a la acción, sino a la reflexión, una reflexión que responde a la queja de aquel proyecto que lo gestó, pero que finalmente toma voz propia, sentido polifónico y no monológico –como diría Bajtin–, de ahí que el escritor esté ficcionalizado y el personaje sea quien fabrica la imagen del escritor, de mundo y de su propio destino.

En *La celda sumergida* la realidad es apariencia, una especie de juego de espejos, de engaños de los sentidos, de imágenes traídas del mundo de la caverna de Platón a la contemporaneidad. Es en el espacio de Bogotá donde el personaje cobra mayor lucidez y conciencia sobre el contraste de los dos espacios: “tuve la impresión física de despojarme de la envoltura que traía desde Nueva York, la sombra falsa con la que crucé el aire hasta Bogotá” (Paredes, 2003, p. 132). La evaluación axiológica del personaje convierte a Nueva York en una especie de caverna platónica, en la cual las imágenes son falsas o de poca realidad, pero que posteriormente también revelarán la falsedad moral que encarnan.

### ***El carácter ilusorio***

Estados Unidos es un “país obsesionado por el realismo, donde para que una revocación sea creíble, tiene que ser absolutamente icónica, una copia verosímil, ilusoriamente verdadera, de la realidad representada” (Eco, 1996, p. 16). En la novela *La celda sumergida* la realidad ilusoria que descubre el personaje es producto de las siguientes estrategias, las cuales están dadas en la realidad del cronotopo real histórico y ficcionalizadas en el relato: revisita

el pasado, simulación de culturas y el carácter ilusorio de la arquitectura moderna.

En la primera estrategia el mundo iconográfico del gótico es transpuesto a la realidad contemporánea neoyorkina: górgolas, duendes, diablillos, gnomos, coros de ángeles, bestias heráldicas. Este mundo de imágenes petrificadas, con sus gestos suspendidos producirá en el personaje la sensación de "seres encadenados al tiempo sin avance" (Paredes, 2003, p. 14). El tiempo detenido, el mundo mítico de la Edad Media, emerge en plena ciudad moderna, por lo que se crea una atmósfera de destiempo.

En la segunda estrategia, la revisita de las culturas del mundo, es decir, la idea de otros tiempos realizados en el espacio neoyorquino, produce la sensación de estancamiento, de ahistoricismo, de anacronismo. Todos los topos del mundo simulados en Nueva York, restaurantes vietnamitas, colombianos, tailandeses; todas las imágenes históricas del mundo cultural condensadas en esa ciudad que obedece la misma norma y que se tiene, según la evaluación de José Alejandro, la "capacidad mimética para trasladar decoraciones" (Paredes, 2003, p. 138). Es un mundo vacío, sin verdadera identidad, un universo construido de fragmentos del mundo que sustituyen al verdadero, pero, a su vez, se presenta como genuino. Según Umberto Eco, el todo falso se presenta como el todo verdadero:

Significa que la información histórica debe asumir el aspecto de una reencarnación para ser transmitida. Para hablar de cosas que se quieren connotar como verdaderas, esas cosas deben parecer verdaderas. El "todo verdadero" se identifica con el "todo falso". La irreabilidad absoluta se ofrece como presencia real. [...] El signo aspira a ser la cosa y abolir la diferencia de la remisión, el mecanismo de la sustitución, no la imagen de la cosa, sino su calco, o bien su doble (1986, p. 19).

Un relato de José Alejandro a su hermana parece confirmar ese sentido de irreabilidad que confundían a José Alejandro en Nueva York:

Mi hermana quedó fascinada, por ejemplo, con el bar en East Village que llevaba más de ciento cincuenta años emplazado en la misma calle, con una fachada que apenas si había sufrido cambios y una atmósfera melancólica que, en las horas de poca afluencia y con un tic tac amortiguados de algunos relojes que no se podían ver, les daba a sus clientes habituales el aire de fantasmas abstraídos (Paredes, 2003, p. 138).

La ciudad se vuelve casi teatral, parece un gran escenario que reproduce y crea realidades a su antojo, y el hombre, el transeúnte o bien es espectador o se convierte un actor de su representación. Nueva York será esa ciudad donde la hibridez de los tiempos históricos, el calco, la parodia, la cita del pasado configuran un orden ilusorio que desemboca en una evaluación general: sombra falsa.

La evaluación sobre Nueva York, como sombra falsa, se verá sustentada en dos aspectos. El primer aspecto se refiere al carácter ilusorio que produce el cronotopo sobre el sujeto, y el segundo es la respuesta del sujeto al cronotopo, la desalienación que le permitirá al personaje central evaluarlo como: sombra falsa.

José Alejandro devela en su percepción y en la síntesis axiológica que realiza su enfado con el movimiento moderno. El mundo moderno, evidenciado en la arquitectura, condensa la falsedad y la ostentación del capitalismo; el héroe la rechaza, la critica y la pone entre paréntesis; abandona la búsqueda y la pretensión del "éxito" como verbo rector del "tiempo" moderno y encuentra a la arquitectura como una profesión separada de cualquier función social y sumada a los valores contractuales del mundo burgués.

### ***Punto de vista desde la arquitectura***

El cronotopo de ficción es configurado desde la arquitectura. Los juicios desde los que se construye el referente son emitidos por un arquitecto que enfoca su mirada en la arquitectura de Nueva York. El héroe queda habilitado para hablar de los ornamentos, las proporciones de la ciudad, la distribución de

los espacios, la estética y la mentalidad que reproduce "la más pública de las artes visuales" (Calinescu, 1991, p. 272). La arquitectura se convierte en la posibilidad de objetivar en la novela las diferentes formas de pensar el mundo. Matei Calinescu explica por qué apareció la estética modernista en ciudades europeas, modelos que pronto siguieron las ciudades norteamericanas:

Históricamente la revolución modernista comenzó como un rechazo a la arquitectura muy ornamentada que prevalecía en Europa a finales del siglo XIX y a principios de éste. La misma idea de ornamento fue radicalmente contestada: tal como se practicaba en la *Belle Époque*, la ornamentación revelaba su auténtica esencia parasitaria y antifuncional, lo que simbolizaba era la búsquedad del *status*, el consumo llamativo y la ostentación. La decoración y, más generalmente la expresión, creían los modernistas, era social y moralmente objetable, intelectualmente indefinible y estéticamente corrupta. En una palabra era lo que hoy llamamos lo *kitsch* de la clase media alta. A este mal gusto y mala fe, los modernistas opusieron su estética ascética, utópica y racionalista (1991, p. 273).

El cronotopo de ficción en la novela *La celda sumergida* objetiva esas dos caras de la modernidad norteamericana, tanto la ornamentación *kitsch*, como principio de estatus, y la limpieza geométrica de grandes rascacielos.

### ***La isotopía de lo kitsch***

Una vez José Alejandro inicia sus recorridos por Nueva York, tras la aparente lucidez recobrada, descubre un mundo de gárgolas insertadas en la arquitectura. La mirada de José Alejandro se convierte en la mirada del hermeneuta, es decir, posa su mirada en un universo de imágenes medievales que parecen devolverlo en el tiempo: ángeles, demonios, gnomos, seres figurativos, irreales, guardianes templarios retraídos del gótic. Un universo que en su sentido original indicaban el mundo metafísico que los hombres medievales no podían controlar, un mundo natural dominado por seres espirituales. Ahora estas figuras cumplirán otras funciones; están ahí desprovistas de ese

sentido, son ornamentos, consumo visual o en otros casos representan una apariencia de memoria falsa, o una ostentación, una pretensión de lujo.

A primera vista, se trataba del torso desnudo del que parecía la réplica de un Quasimodo que, asomándose desde la cintura por la parte superior del fuste, sostenía sobre la palma de la mano izquierda el capitel de una de las dos columnas que adornaban la entrada principal a un edificio no muy alto de apartamentos; una atractiva construcción estilo art decó levantada en la esquina de una de las calles que desembocaba en Riverside Drive, frente al parque Juana de Arco (Paredes, 2003, p. 21).

Quasimodo, el miserable jorobado, uno de los personajes creados por la pluma romántica de Víctor Hugo, es ahora réplica ornamental. Sobre ella descansa un edificio destinado al uso privado. Se trata de una hibridación entre un pasado que no le pertenece, o que no pertenece a su identidad, y un estilo que se impone, *el art decó*<sup>1</sup>. Esta imposición es de tipo axiológico, ya que este estilo, por ser puramente ornamental, ha sido considerado como un estilo que reproduce la ideología burguesa, la idea de progreso, la ostentación y falsas pretensiones de lujo. Sin embargo, la imagen de Quasimodo no se agota con la arquitectura, sino que, a su vez, se convierte en una imagen del hombre moderno, es decir, del jorobado moderno, oprimido por el espacio, por los rascacielos, perdido y anónimo en las abigarradas ciudades contemporáneas.

### ***La isotopía del movimiento moderno***

Es a partir de la mirada descriptiva como se elabora el juicio sobre la arquitectura emblemática modernista. José Alejandro visita edificios como

<sup>1</sup> El *art decó* alcanza su apogeo en los años veinte y al ser puramente decorativo ha sido considerado un estilo burgués; a pesar del eclecticismo y de sus influencias formales y estilísticas se considera que posee una identidad propia, no se trata de un historicismo y de un anacronismo, sino que es fiel a su época y deja entrever la noción futurista de la Revolución Industrial: su significación gira en torno al progreso. El *art decó* era un estilo opulento y su opulencia se atribuye a una reacción contra la austereidad de la primera Guerra Mundial, pero en su decadencia demostró falsas pretensiones de lujo.

el Seagream (Paredes, 2003, p. 169) construido por el alemán Mies Van der Rohe, o el San Remo. Generalmente, el personaje opta por la sensación que experimenta, cuando escribe: "el viento casi de huracán en los miradores del Empire State, el vértigo visual y oloroso en Chinatown" (p. 113). El lector está obligado casi a ver con los ojos del personaje lo que éste observa y a su vez a abstraer el juicio y la percepción sobre el objeto.

La modernidad arquitectónica pone uno de sus signos en la conquista y desafío de la gravedad: edificios que se levantan y se confunden con el cielo y que el personaje evalúa, en su opinión de arquitecto, como "esa especie de barbaridad vertical que habían levantado allá arriba" (Paredes, 2003, p. 113); otro de los signos es la geometrización en las formas, una búsqueda casi cartesiana de las formas y de la pureza y que Matei Calinescu interpreta como la aparente realización de esplendor del futuro prometedor de la Modernidad.

Frente al San Remo, desmontaba cada uno de los elementos que combinaban en una fórmula arquitectónica aparentemente elemental creaban esas formas puras y fuertes, con las cualidades de los edificios auténticos, de las estructuras permanentes, en una especie de regocijo geométrico, abierto al paisaje, como un bosque de árboles no perennes. Líneas rectas, círculos, cuadrados, triángulos funcionando plenamente [...] Recordé, viendo los remates idénticos en las dos columnas, la fantasía inicial con la que me acerqué, como en el Lower Manhattan, a estas maravillas de hormigón, vidrio, hierro o piedra caliza, convencido de que en la observación de una obra casi perfecta recuperaría la sensibilidad entumecida y taponada por tanto tiempo (Paredes, 2003, p. 35).

En la realización microtextual, la arquitectura moderna queda adjetivada como: "barbaridad vertical", "alarde", "alucinación arquitectónica", "íconos de la soberbia", "arrebatos del poder" y "belleza presuntuosa" (Paredes, 2003, p. 113). Son todas evaluaciones disfóricas que demuestran la inconformidad

desde donde se mira, el juicio crítico al sistema capitalista que ha erigido tal proyecto.

Para José Alejandro, la arquitectura moderna se acerca a la obra casi perfecta y está en concordancia con su pensamiento arquetípico de construir una casa perfecta, proyecto que ve como viable a la hora de responder a los caprichos de su cliente Ángel, pero que él evalúa como una especie de insensatez: "Probablemente la pretensión de convertir un subterráneo en la vivienda diaria de una niña, en el espacio permanente para su vida, desafiará la sensatez de los arquitectos serios" (Paredes, 2003, p. 178).

Uno de los paratextos revela la antelación axiológica que conecta la evaluación negativa sobre la Modernidad. Se trata del epígrafe que aparece en el capítulo IV ("Cul-de-sac", callejón sin salida): "una cárcel pensada para que no pueda salir quien haya entrado" (Paredes, 2003, p. 131). Así, la casa perfecta se convierte en la imagen de una cárcel de la que es imposible escapar. Quizá toda la Modernidad se parece a eso, a una cárcel perfecta, el cronotopo en el cual la humanidad ha sido atrapada bajo la idea de un futuro prometedor, pero que encerraba su propia destrucción, es decir, la Modernidad como una paradoja, un juego de progreso y retroceso, como escribió Cortázar en uno de sus cuentos de Cronopios y de Famas.

Para Matei Calinescu (1991):

[...] el ideal modernista de pureza geométrica y funcional estaba claramente cargado de ideología y, en este sentido, las estructuras designadas por modernista, no sólo eran cosas bellas, eran también anticipaciones de la radiante, universal ciudad del futuro, la ciudad como símbolo de una sociedad finalmente liberada y sin jerarquías (p. 273).

La geometrización y la aparente pureza en la forma conducía la arquitectura hacia una especie de *tabula rasa*, hacia la hora cero en la arquitectura, hacia una ruptura que pronto evidencia otro problema de fondo: la ciudad. La ar-

quitectura queda desprovista de memoria, es decir, de pasado. En ese sentido la respuesta a las rigideces utópicas del modernista “fue exigir una [moderna] ciudad con memoria” (Calinescu, 1991, p. 274). Calinescu dice que esto explica el hecho de que el pasado haya comenzado a ser insistentemente revisitado. Desde luego, se trata de un juego de horizontes, la actualización del pasado desde varias perspectivas, desde muchas formas: “desde la cariñosamente juguetona a la irónicamente nostálgica, e incluyendo tales actitudes o modos como irreverencia cómica, homenaje oblicuo, recuerdo pío, cita occurrente y comentario paradójico” (Calinescu, 1991, p. 274).

El referente fabricado en *La celda sumergida* reproduce un diálogo con el pasado, pero este pasado es una revisita a la cultura universal, a la multiplicidad de pasados, como en un historicismo ecléctico. En la descripción de José Alejandro emerge una ciudad del modernismo que parece llevar un doble código. Son dos programas estéticos, es cierto, uno que va en la línea del modernismo bajo el eslogan de Ludwig Mies Van der Rohe, arquitecto del Seagram, “menos es más” (pureza, aparente superación de jerarquías); otro que lo contradice, según lo dicho por Robert Ventura, “menos es aburrido” (*art decó, kitsch, ostentación, falsas pretensiones de lujo*). Ambas estéticas son hijas de una misma mentalidad, la moderna: una especie de autodestrucción creadora, un constante dejar de lado al sujeto por atender a las necesidades del mercado, la imperiosa necesidad de lo nuevo, aunque la novedad no sea más que el pasado.

Al menos mientras la modernidad implique el presente antirtradicional, el experimento, la novedad del Make it new de Pound, el compromiso con el cambio—, mientras kitsch –a pesar de su diversidad— sugiere repetición, banalidad, vulgaridad. Pero de hecho no es difícil darse cuenta que lo kitsch, tanto tecnológicamente como estéticamente, es uno de los productos más típicos de la modernidad. La relación entre lo *kitsch* (cuya dependencia de la moda y el rápido desuso lo convierte en la principal forma de “arte” de consumo) y el desarrollo económico es tan estrecho que se puede decir que la presencia de lo *kitsch* en países del “segundo” o “tercer mundo” es

un signo indiscutible de “modernización”. Una vez que lo *kitsch* es técnicamente posible y económicamente rentable, la proliferación de imitaciones baratas o no –tan-baratas de todo tipo– desde el arte primitivo folclórico, hasta la última vanguardia– sólo se ven limitados por el mercado (Calinescu, 1991, p. 222).

El pasado se convierte en materia dispuesta para la reproducción, la masificación y el despojo del sentido original. El pasado es incorporado incesantemente en un movimiento destructivo que intenta actualizarlo y someterlo a las lógicas del mercado, a la demanda y al gusto imperante. De esa dialéctica entre el pasado y el presente surge la estética de lo *kitsch*, de contenidos premodernos, aparentemente superados por la racionalidad moderna, pero estimados en su utilidad y productividad en la Modernidad. Al tiempo la estética modernista se levanta ilusoria hacia el cielo, limpia, brillante, ajena a las imposibilidades.

## Bogotá: antípoda de la Modernidad

En el segundo momento del cronotopo (Bogotá), el personaje revisa varios lugares de realización: la casa materna, la calle y el invernadero. El personaje inicia una mirada tanto de los topos privados como de los públicos. En cada uno de ellos se construye un sentido disfórico y negativo frente a la realización de la Modernidad. Esta vez la Modernidad queda evaluada como interrumpida y mediocre.

Salí y no había avanzado más de dos cuadras cuando confirmé que lo sensato hubiera sido dar la vuelta a pie. No sólo porque llevaba años sin conducir, sino también por la inmediata y desorganizada histeria con la que me topé enfrente. No quería dejarme arrastrar por la idea de tener que obedecer a las malas un modelo tan obtuso, pero parecía inevitable caer de nuevo en el lugar común de estar a la evidencia aplastante de un mal humano sin solución, con choferes que aún seguían asesinándose a golpes de varilla (Paredes, 2003, p. 156).

En este enunciado el espacio es evaluado como una histeria, semánticamente sin ningún tipo de sentido y de orientación. La Modernidad implica siempre algo de planeación y de planificación, cierto control sobre los espacios. En este caso la evaluación de histeria conduce al sentido de desorden y desmiente cualquier tipo de control y evidencia una ciudad masificada y lanzada a una especie de deriva urbana. Entre este tipo de ciudad de la histeria emerge un “humano sin solución”, no se trata de una mirada arribista por parte de José Alejandro, se entiende que el sujeto particular, los conductores, siguen siendo el emblema de un prototipo de ciudadano, para quienes el carácter positivo de la educación y la cultura jamás ha llegado. El sujeto queda, pues, en el grado de lo tribal, emocional, casi completamente premoderno. A partir de ese tipo de evidencias se construye un sentido más amplio con base en el que se puede englobar la totalidad del cronotopo: Bogotá como un callejón sin salida.

El callejón sin salida se sustenta a partir de las quejas del arquitecto José Alejandro sobre la ciudad y sobre la profesión. Una ciudad “sin urbanismo” y una profesión “casi inexistente”, una y otra revelan de fondo la pobreza intelectual a la hora de pensar y de planear la ciudad. El cronotopo de ficción se configura nuevamente desde el punto de vista de la arquitectura y desde la mirada particular del arquitecto.

Sin embargo, cabe destacar, que salvo el orden social impuesto por la ciudad española, por ejemplo, el orden político inspirado en el imperialismo cristiano, la ciudad creció sin planificación. Como señala Richard Sennett (1975), “hasta la época de las grandes ciudades industriales la sociedad urbana no fue imaginada como una clase especial de orden social” (p. 104). Pero luego es pensada como un orden social que intenta organizar la sociedad, aunque viciada por los intereses burgueses y particulares, y no orientada por valores modernos como la igualdad

Hacia el año 1989 el arquitecto Fernando Viviescas presentaba un informe para la “Misión de Ciencia y Tecnología”, el cual era una evaluación sobre el estado de desarrollo e inserción social de la arquitectura y del urbanismo en

Colombia. Cabe destacar de ese informe algunos aspectos que confirman la intersección entre el cronotopo real histórico y el cronotopo de ficción.

Fernando Viviescas destaca que sólo hacia 1936 se inauguró en la Universidad Nacional de Colombia la primera facultad de Arquitectura; más o menos hacia la mitad de siglo se empezaron a conformar varios grupos de arquitectos; y en tercer lugar que el debate sobre el papel de la arquitectura en el orden social comenzó hacia la década del noventa. Es decir, Colombia atravesó el siglo XX en una especie de ceguera arquitectónica y urbanística sin mayor trascendencia.

Por otra parte, los arquitectos estuvieron al servicio privado de aquéllos que podían contratar un arquitecto para levantar sus mansiones o edificios, y ejercían su profesión desde un punto de vista desalentador. Según Viviescas, para los arquitectos colombianos, la discusión sobre lo “moderno”, “posmoderno”, “antimoderno” o “no moderno” representaba una pérdida de tiempo:

En el desarrollo de su práctica, continúan llenando la ciudad de edificaciones que ya ni siquiera se parecen a las que salen en las revistas, de tanto repetir a los primeros arquitectos que en el país copiaron algunas formulaciones, hacen que ahora sus propuestas respondan a planos trazados desde hace muchos años: tienen modelos preestablecidos (como de caucho) que se acomodan a cualquier lote, a cualquier necesidad, a cualquier requerimiento del cliente. Para ellos no hay problemática alguna y el “Movimiento Moderno” y sus derivados no son más que cursos que alguna vez tuvieron que atender cuando eran estudiantes (Viviescas, 1989, p. 9).

Desde el estudio de Viviescas es lícito afirmar que la arquitectura en Colombia avanzó sin debate y sin propuestas originales. Otra línea de acción de los arquitectos se orientó en la construcción de mansiones, a la ostentación del capital del burgués o el narcotraficante en la cual la extravagancia absoluta remplazó a la arquitectura. A su vez, aumentó la brecha social entre ricos y pobres, entre aquéllos que pueden contratar un arquitecto y aquéllos que

levantan sus casuchas en las comunas. Las reflexiones de José Alejandro recorriendo la ciudad apuntan en esa dirección:

El sol pegaba fuerte y hacia el horizonte empecé a ver las lomas secas donde se levantaba una de las fronteras finales y más pobladas de la ciudad. La mitad de la población de esta sabana se encontraba ahí y yo nunca había contado con la vocación urbanística o el coraje suficiente para hacer de esas calles sin pavimento y plagadas de perros otra estación de mis caminatas. Sabía sin embargo que se trataba de un paisaje que llevaba años igual, conservando en una especie de resistencia histórica como la que se le podía atribuir a una ruina [...] condicionada por lo invisible (Paredes, 2003, p. 57).

La ciudad suspendida en el horizonte es la imagen de la otra ciudad, la ciudad de la exclusión, de los cordones de miseria, llámense *callampas* como en Chile, *villas de miseria* como en Argentina, *barriadas* en el Perú, *favelas* en Brasil, *ciudades perdidas* en México, *urbanizaciones piratas o comunas* en Colombia, todas ellas revelan de fondo un orden social desigual en la ciudad masificada y que se materializa, según José Luis Romero, en el ámbito físico. Éste, a su vez, revela la oposición entre la sociedad normalizada, la de barrios exclusivos y que como tal conforma la metrópoli y la ciudad “anonímica”, la que ha sido producto de las migraciones y de los vomitados sociales que se deben ubicar en estas zonas. Esto conduce a la polarización de la sociedad y convierte, “a las ciudades en una yuxtaposición de sujetos, zonas urbanas poco comunicadas entre sí o con contactos muy superficiales y convencionales” (Romero, 1999, p. 439). Como confiesa José Alejandro, ese espacio no era el propio de su vocación, o no hacía parte de los espacios destinados al goce estético.

La situación precaria de la sociedad excluida va a estar condicionada por lo invisible, lo invisible en el caso de Bogotá no será un destino, un designio divino, sino una forma más del cinismo moderno. Una despreocupación por el otro, en cuanto es necesario mantener los cordones de miseria para legitimar el poder, siempre bajo el discurso falaz de justicia social:

Pero ¿no estaría siempre de moda hacer apologías sobre la penuria de los otros? ¿La vieja rutina a la que apelaba la sensibilidad de algún diletante para hacer de los nómadas excluidos, de esos otros antípodas apretujados en los espacios mínimos de la pobreza, un tema vendedor allende los mares? (Paredes, 2003, p. 157).

José Alejandro, crítico de la sociedad a la que asiste, evita cualquier discurso a favor de los excluidos para no repetir la moral política de las clases dominantes, ese cinismo separado y distante a los malogrados sociales a quienes siempre acuden con su discurso ajeno para conquistar el poder. Seres humanos para quienes la ciudad no ha sido, y escasamente será pensada desde el plano urbanístico y arquitectónico de la inclusión social. Un horizonte suspendido y al margen de la intelectualidad, la cual, como manifestación de ella misma, no se ocupa sobre la emergencia de los espacios sociales.

Los espacios para el goce, el disfrute y la convivencia quedan escindidos, puestos en el horizonte suspendido. Un horizonte seco, deprimido, aislado, excluido, periférico, semióticamente insinuando que cada vez que se contempla una ruina se contempla el futuro.

Para Viviescas el "Movimiento Moderno" se inició en el siglo XVII, pero tomó mayor fuerza a finales del XIX y comienzos del XX; surgió y tomó fuerza, en arquitectura no como un hecho aislado, individualista y de moda superficial, sino anclado a los factores económicos, políticos y culturales; su intención fue crear un nuevo orden social, un nuevo mundo. En este sentido el movimiento moderno entendió el desarrollo del capitalismo como posibilidad para resolver los problemas económicos-sociales y el avance de la ciencia, del arte, de la ética, como elemento suficiente para crear un nuevo orden estético-cultura" (Viviescas, 1989, p. 17). Sin embargo, el mismo Viviescas es consciente de las pretensiones utópicas del movimiento moderno.

En la novela *La celda sumergida* el cronotopo de ficción queda evaluado como "callejón sin salida". Esta evaluación apunta a criticar la tergiversada interpretación del pensamiento moderno: cinismo, ignorancia e impotencia administrativa; revelan que la modernidad tuvo de fondo el fortalecimiento

del individualismo y del desarrollo económico antes que la solución de las necesidades básicas del ser humano.

## El sentido de la celda sumergida

Inicialmente, la “celda” se refiere a un pedido arquitectónico por parte de Ángel, él desea que se construya una extensión en su casa, una especie de “habitación especial” (Paredes, 2003, p. 164), un “sótano”, “el mejor cuarto de toda la casa, el más confortable, sólido y luminoso así estuviera varios metros bajo tierra” (p. 65). Según la finalidad de este pedido, reta las reglas de la verosimilitud, según José Alejandro, pues, se trata de un cuarto donde su hija, de unos dieciocho años, pueda vivir sin tener ni desear salir nunca. En la visión de Ángel se trata de un sótano “hermoso, libre de las inclemencias del clima y la dañina furia del sol” (p. 165). Es decir, una especie de aislamiento del mundo, de protección de un mundo devastado y dañino, un espacio para guarecerse y conservar la adolescente vida de la niña.

En segundo lugar, en el proyecto de la “celda” convergen tres personajes: José Alejandro, quien, como arquitecto, es responsable de hacer emerger los espacios; Jimena, la exnovia de José Alejandro e intermediaria en el proyecto, y Ángel que representa la clase social que puede contratar un arquitecto en el ámbito de lo privado y lo contractual. Se trata de tres factores que se dan cita: lo privado en oposición a lo público; la arquitectura, entendida como ciencia y arte responsable de hacer emerger los espacios, y una visión de mundo que se construye desde tres puntos de vista.

Las tres visiones de mundo, antes del desenlace final, se pueden entender de la siguiente manera: Ángel, inicialmente, parece optimista, el arte, la ciencia, el dinero pueden resolver sus necesidades, parece poder dar realidad a su capricho que encierra a su vez la paradoja. Una cárcel para entrar, pero no para poder salir, una crueldad debajo de la aparente “hermosura”, es decir, de fondo está parte de la ideología del proyecto moderno. El otro punto de vista se fabrica desde el arquitecto mismo, éste había perdido la creencia en la arquitectura, en su idea de éxito, pero que ahora en su imaginación inventiva creía (sólo en apariencia, nunca convencido totalmente) que el

diseño de esta habitación “deslumbraría” (Paredes, 2003, p. 169) y le daría prestigio como arquitecto.

Para el mundo reflexivo de José Alejandro, el sótano si bien era la oportunidad de construir la casa perfecta, también representa una especie de “mazmorra” o “galería para esconder o torturar secuestrados” (Paredes, 2003, p. 169). El tercer punto de vista lo fabrica Jimena para quien simplemente debería “diseñarse una vivienda perfectamente útil y digna para cualquiera” (p. 152). De los tres personajes que convergen en este proyecto, es decir, como la futura realización de una idea, Jimena es la única que parece tener el sentido práctico de la arquitectura, por el contrario, Ángel parece convertirse en la proyección de José Alejandro, el alter ego de todas sus cavilaciones mentales.

Desde otro punto de vista, la celda es la concreción de un “proyecto”; conduce todo el andamiaje a la idea, al plano de la mente del personaje. A lo largo de la novela, José Alejandro tiene sospechas y evidencias de ser pensado por otro, como en un juego de espejos, en el cual la imagen piensa al sujeto frente al espejo, no al revés. José Alejandro no es el sujeto, sino la imagen pensada por un sujeto, como en un sueño planteado por Borges. El personaje dice: “¿otra evidencia de que era el protagonista de una mentira premeditada?” (Paredes, 2003, p. 166). Es una pregunta, pues, casi nunca el personaje da respuestas afirmativas y es a partir de ese mecanismo lingüístico como se crea una atmósfera de incertidumbre, de la sospecha y de irreabilidad.

Ya en el último momento Ángel detiene el proyecto, con esta acción el proyecto es interrumpido, no más, es cancelado. Ángel no da razones, el proyecto arquitectónico, la idea queda sepultada, apenas esbozada, iniciada y escondida bajo los escombros. Este hecho marca e intensifica el momento final del movimiento argumental, ya que encarna un profundo sentido de la ambigüedad frente a la evaluación de la historia. Detener el proyecto de la casa perfecta parece indicar que la Modernidad, como idea de perfección, sería mejor no realizarla. Ángel representa la retractación de un proyecto cruel y nefasto para la vida. En segundo lugar, Bogotá no es tampoco el espacio óptimo para la realización del proyecto de la celda. El mundo creado en el relato queda en el plano mental, en la configuración abstracta del mundo, que se

convierte en la mejor evidencia del mundo moderno, ilustrado y diseñado sobre pretensiones racionales. El proyecto de la casa perfecta finalmente no llega a su solución, se detiene como una denuncia a las falsas pretensiones, a los alardes de reconocimiento, prestigio social, de éxito y de crueldad encerrada detrás de la perfección.

## Referencias

- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (Helena S, Kriukova y Vicente Cazcarra, traductores, publicación original en 1975). Madrid: Tauros.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (María Teresa Begui Vistain, traductora). Madrid: Editorial Tecnos.
- Eco, U. (1986). *Las estrategias de la ilusión* (Título original: *Semiología quotodiana*; Edgardo Oviedo, traductor). Barcelona: Editorial Lumen.
- Gadamer, H.G. (2004). *Hermenéutica de la modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*. Madrid: Mínima Trotta.
- Paredes, J. (2003). *La celda sumergida*. Bogotá: Alfaguara.
- Romero, J.L. (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (primera edición Siglo Veinte Editores, 1976). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia
- Sennett, R. (1975). *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden* (título original: *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*; Joseph Rovira, traductor). Barcelona: Ediciones Península.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público* (título original: *The Fall of Public Man*, 1977). Barcelona: Ediciones Península.

Viviescas Monsalve, F. (1989). *La arquitectura en Colombia: la profesión contra la disciplina*. Bogotá: (sin editorial).

Viviescas, Fernando & Giraldo, Fabio. (1991). *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia.