

**EL HABITAR, LA ANIMALIDAD Y LO VISIBLE DE LOS OBJETOS.
CULTURA MATERIAL Y PRAGMÁTICA DE LO VISIBLE EN UN HOGAR
DE BOGOTÁ**

RESUMEN: Este artículo explora las relaciones entre la apropiación de objetos de uso en uno de los espacios del hogar y la construcción y reproducción de significaciones culturales en la vida cotidiana. Se plantea que dicha relación se encuentra atravesada por maneras de hacer visible dichas significaciones mediante la materialidad de los objetos, con el fin de sostener un proceso creativo por parte del individuo sobre su propia existencia. Para ello, se realiza el análisis de un caso de sala de un hogar en la ciudad de Bogotá haciendo énfasis en una pragmática de lo visible a través del concepto de "acto de visión" con base en las relaciones entre los objetos del caso analizado.

PALABRAS CLAVE: objetos de uso, materialidad, pragmática de lo visible, estética, acto de visión

**DWELLING, ANIMALITY AND THE VISIBLE OF THE OBJECTS.
MATERIAL CULTURE AND PRAGMATICS OF THE VISIBLE IN A
HOUSE OF BOGOTA**

ABSTRACT: This paper explores the relationships between the appropriation of objects of use in

one of the areas of the home and the construction and reproduction of cultural meanings in everyday life. It is argued that this relationship is crossed by ways to make visible these meanings through the materiality of objects, in order to sustain a creative process by the individual over his own existence. For this, it presents the analysis of a case of living room in the city of Bogotá emphasizing in a pragmatic of the visible through the concept of "act of vision" based on the relationships between the objects found in the analyzed case.

KEYWORDS: objects of use, materiality, pragmatic of the visible, aesthetics, act of vision

¿Qué se hace visible en la sala de un hogar? Para Walter Benjamin el hogar es un lugar marcado con las huellas de sus habitantes. Así que hacerse esta inusitada pregunta no sólo implica una actitud hacia lo visible, sino también hacia lo interpretable. O mejor aún, como se mostrará en lo que sigue, que lo visible y lo interpretable suelen estar tan compenetrados que incluso asumimos como evidente lo que vemos y a veces somos ciegos a lo que interpretamos. Este fenómeno suele presentarse respecto a un asunto que en el diario vivir parece ser la menor de nuestras preocupaciones y, sin embargo, es una que ocupa nuestra atención de manera más recurrente e insidiosa, a saber, la materialidad de los objetos de uso, y entre ellos los que componen uno de los escenarios más comunes de nuestra cotidianidad: la sala del hogar.

Los objetos de uso que apropiamos en nuestros hogares no se agotan en la función técnica que prestan; por el contrario, ellos se insertan en prácticas culturales cotidianas, a la vez que

constituyen las condiciones de esas prácticas mismas. La sociabilidad como el procesamiento de alimentos es una práctica cultural que requiere un espacio de realización y un contexto objetal (un conjunto más o menos regular de objetos definidos por sus mutuas relaciones constituyentes de un lugar) que materialice, viabilice y haga sensible la práctica: es casi imposible pensar la cocción de alimentos en una vivienda sin un “instrumental” mínimo. Para suplir el instrumental, el circuito de la cultura pone a disposición de la experiencia de los individuos un universo relativamente amplio de objetos de uso, cuyo propósito es prestar el servicio requerido para la realización de la práctica. Ello implica que la satisfacción que provoca el objeto también está ligada a las representaciones incorporadas en la práctica. La sociabilidad inscrita en la noción de “sala” es interpretada por cada persona de maneras singulares que determinan las condiciones de apropiación de los objetos posibles en la sala, así como las posibilidades de realizar cambios en su interior. A través de estas condiciones se evidencia que el objeto de uso hace patente en la experiencia sensible la mediación y apropiación de valores, significados y saberes culturales. El objeto, y el contexto objetal resultante, particularmente en el caso de la sala pero susceptible de ser visto en otros espacios de la vivienda, median entre lo público y lo privado dentro de la vida cotidiana; o, en otras palabras, configuran cultura al interior de la vida cotidiana de los individuos. Así, la síntesis entre lo público que vehicula el objeto al interior de la propia vivienda y la realización privada de una práctica cultural establece un marco que, entre la rutina y la diversificación de actividades, pone en relación producción y consumo (dos extremos del circuito de la cultura) para la dinamización y efectuación de la vida cotidiana bajo la posibilidad de implementar, en palabras de Chaney, un estilo de vida (esto es, una apropiación del mundo objetal que permita que lo rutinario pueda ser visto como un ejercicio productivo de la persona sobre sí misma y en relación con el mundo social) (Chaney, 1996).

A través del análisis de un caso de organización del espacio de la sala de un hogar, se

propone que los objetos, apropiados y correlacionados en el hogar de una persona, hacen visible una experiencia creativa de identificación permanente entre usuario y objetos. Tal identificación se funda, apelando a la célebre expresión de Foucault, en una “inquietud de sí” para con otros y se traduce en una estetización de la vida cotidiana, una *personalización* de la propia existencia. Para fundamentar esta aproximación se recurrirá a un concepto de los estudios visuales: los actos de visión. Si bien más adelante se profundizará en la definición del mismo, los actos de visión son unidades de significación de un régimen escópico cultural, resultantes de las maneras de hacer uso de la materialidad para construir y comunicar un particular mensaje. Así, los actos de visión configurados en el dominio de un contexto objetal están orientados por una cierta inquietud de sí por parte de los individuos, un impulso a encontrar modos de hacer inteligible la propia experiencia de estar en el mundo, así como comparable con y comunicable hacia otros seres humanos. Esta experiencia se manifiesta en una práctica particular ligada con la configuración de un contexto objetal, a saber, la práctica de *habitar*. Podría reclamarse que habitar es mucho más que la sociabilidad de la sala, pero si atendemos a lo que se hace visible en la sala, se revela el hecho ineludible de que habitar es siempre un estado relacional en el que se coordinan actividades dominadas por la inquietud de ser algo para otros, de tener una relación con el mundo y poder comunicarla a otros. El contexto objetal de la sala es uno que demanda una sociabilidad: es lo que se muestra y lo que muestra una relación con el mundo; mientras la alcoba, incluso para dos, siempre abre la puerta al éxtasis de una desconexión con la realidad, la sala exige ser el puente entre la vida del usuario y el mundo que habita.

Los actos de visión son enunciados inscritos en la práctica cotidiana de habitar un mundo, práctica que regula la tensión entre lo normalizado y la inquietud de sí, entre la estética

generalizada y la estética del uso.¹ Por ello, la pregunta inicial por lo que se hace visible en la sala de un hogar requiere de una semiótica que dé cuenta de la pragmática emergente y activa de las relaciones entre los objetos -incluso antes de atender las relaciones y percepciones de los usuarios sobre sus objetos. De ahí la necesidad de acudir a un análisis de un caso, en la primera parte del texto, con base en el cual se plantearán algunas nociones y conclusiones pertinentes a la comprensión de la pragmática de lo visible en el mundo objetual.

La sala de Lina

En esta sala, lo primero que recibe al visitante es el espacio vacío rodeado por el mobiliario.² Este espacio central es el lugar de paso para los habitantes. Dos muebles modulares de biblioteca y un archivador forman el primer sector junto a la entrada. Además de libros, les acompañan una torre de gatos y un kennel para alguno de los perros. En seguida, un sofá grande café, cubierto con cobijas y pelos de perro, ocupa una pared haciendo juego con una silla roja y una mesa de centro; este sector sería el juego de sala. Al fondo, se encuentra el estudio de Fabio, el esposo de Lina. Un mueble modular para computador sostiene fotocopias e instrumentos de estudio del joven estudiante posgradual y, por supuesto, su computador de torre; encima de este mueble destacan siete fotos de gatos. Debajo del mismo se encuentra una silla roída por los canes y al frente, un sofá azul donde duerme plácidamente Tomás, el golden retriever de la casa; entre los dos, una torre grande para gatos. Siguiendo el recorrido, un comedor circular amarillo de cuatro puestos,

¹ Al respecto, Michel de Certeau afirma: “El uso debe pues analizarse en sí mismo. Los modelos no faltan, sobre todo en lo que concierne a la lengua, terreno privilegiado por la identificación de las formalidades propias de estas prácticas. Gilbert Ryle, representante de la distinción saussuriana entre la “lengua” (un sistema) y el “habla” (un acto), comparaba la primera con un capital y la segunda con las operaciones que éste permite: de un lado, una provisión; del otro, negocios y usos. En el caso del consumo, uno podría casi decir que la producción proporciona el capital y que los usuarios, como inquilinos, adquieren el derecho de efectuar operaciones sobre este fondo sin ser los propietarios” (De Certeau, 2000, p. 39).

² La sala de Lina se localiza en un edificio antiguo de la zona centro de Bogotá. Ella y Fabio, su esposo, son estudiantes de posgrados, viven de dictar unas clases y, sobretodo, de las becas. Lina es oriunda de Duitama y él de Barranquilla. Conviven con cuatro animales adoptados, los dos perros Tomás y Patas y los dos gatos Jerónimo y Pantro.

adornado con individuales verdes, un frutero y un florero, recibe al visitante. A su alrededor, un mueble con juegos y fotocopias sostiene una vieja máquina de escribir; junto a él dos kennel más y una figura de gato de madera cubren una pared, mientras que en la contigua una pequeña mesa antigua y dos sillas negras con tubos de aluminio portan cobertores y arrullan a Pantro, el gato negro de la familia. Finalmente, al frente del comedor un baúl viejo y la tercera torre de gatos permanecen debajo de un viejo teléfono de disco que cuelga de la pared. Así, juguetes e instrumentos de animales, al lado de una serie de plantas, acompañan el mobiliario y la vida cotidiana de los usuarios de esta sala.

Esta sala tiene el privilegio de contar con usuarios de tres especies distintas. De ahí la necesidad de dejar el vacío central, el lugar de paso que coordina las actividades de los seis habitantes. La localización de los cuatro sectores (biblioteca, juego de sala, estudio y comedor) parecerían guardar una similitud con la disposición de un apartamento estándar, centrada en conjuntos objetales orientados por la funcionalidad estricta. Sin embargo, esto desestima que en este caso la funcionalidad del espacio, incluso su reducida indumentaria, responde a las condiciones de las actividades posibles en este lugar, en principio, superiores en número a las de un espacio sólo para humanos. La figura 1 muestra el esquema praxológico de la sala de Lina.

Figura 1

El espacio vacío señalado con la línea punteada es un lugar de encuentro permanente entre todas las especies. Eso explica que, por ejemplo, la biblioteca y el estudio se encuentren mediados por el juego de sala, pues mientras que Patas, el perro, duerme en el sofá café, en la biblioteca (encima de uno de los muebles) se encuentra la cama de Jerónimo, el gato atigrado. Así que estas dos especies requieren su respectivo espacio, mientras que en el estudio se encuentra Tomás, apropiado del sofá azul, quien acompaña a Fabio en sus horas de trabajo intelectual. Patas (el accidentado can que obtuvo ese nombre por oxímoron) requiere pronto acceso a la cocina que

queda frente al sofá café y Jerónimo prefiere ese lugar alto alejado del sol que cae sobre el estudio. El espacio de la sala de Lina está diseñado por la orientación praxológica de los seis habitantes. Humanos y no humanos se encuentran en permanente interacción a la vez que cada uno se apropia mediante el uso, conforme a sus respectivos requerimientos, de los elementos constitutivos de este particular contexto objetal.

El concepto de contexto objetal refiere a la conformación de un lugar a partir de las relaciones lógicas y semánticas entre los objetos que pueblan un lugar. Pero este poblamiento guarda como base estructural la orientación praxológica de la interacción entre los usuarios de los objetos. De esta manera, diríase, siguiendo a Michel de Certeau, que en este escenario de lo cotidiano en la vida de Lina se manifiesta una “manera de hacer”, un “arte” de combinar distintos tipos de objetos según la especie que los utiliza (De Certeau, 2000, p. XLV). Este “consumo combinatorio” muestra que el acto de visión no se reduce al conocimiento de los elementos estructurales: aquellos objetos que, por norma generalizada y según su función, forman la sala. Es necesario realizar una combinatoria que haga patente la “enunciación”: lo humano y lo no humano se articulan en una misma composición, en un escenario de lo animal. Por supuesto, esta animalidad no remite a un estado pre-civilizado, sino a una condición de equidad inter-especies. Todo el espacio es apropiado por esta equidad que da lugar a una animalidad urbana, doméstica, contemporánea. Lo que los objetos hacen ver es que la relación de poder presente en la domesticación es también distribuida: cada especie “escoge” su lugar en la sala y las otras “deben” subordinar su acción al territorio dominado. De esta manera, un enunciado visual y territorial determina la composición, lugares y formas de interacción entre los usuarios conforme, al menos, a cuatro características: 1) todos los usuarios operan dentro del mismo esquema praxológico, 2) pero cada uno efectúa una apropiación particular de los objetos (de ahí lo que llamaríamos –desde un punto de vista humano- un recurrente *desplazamiento funcional* de los

objetos: el sofá café es la cama del perro; la biblioteca es el espacio de relajación de Jerónimo; el comedor es el lugar de reunión social de Lina); 3) mediante el uso de los objetos se demarcan territorios particulares, 4) cuyos límites se implementan por las posibles interacciones entre cada uno, sus desplazamientos y dependencias. Para de Certeau estas cuatro características (operar, apropiar, localizar e interactuar) son las condiciones de efectuación de un acto de visión inherente a la pragmática de una determinada práctica cultural.³ Es lo que hace posible la visibilización de una equidad inter-especies que favorece la convivencia y singularidad de la sala de Lina.

Sin embargo, esto no es suficiente para visibilizar lo visible en la sala de Lina. Junto a esta convivencia inter-especies, dos elementos más dominan: las plantas y el escenario del comedor. Es común encontrar en las viviendas de los colombianos algún lugar reservado a una planta o un florero. Pero en el caso de la sala de Lina, se convierte en un objeto destacable. La figura 2 ilustra este aspecto.

Figura 2

Cada punto señalado ubica una planta del lugar (tres floreros, cinco materas grandes y pequeñas y un vinilo con forma de rama). La ubicación de las plantas en la sala conforma otro acto de visión: para Lina, las “plantas son vida”, así que tenerlas en la casa es “incorporar vida” en ella. Pero esto no es meramente un enunciado descriptivo, sino que responde a dos aspectos: la tradición y la “pertenencia”.⁴ La tradición se manifiesta cuando Lina acota que en la casa de su madre se acostumbraba tener muchas plantas. Lina, oriunda de Duitama, departamento de Boyacá, Colombia, vivía en una casa antigua de este pueblo donde su madre contaba con un patio trasero

³ Al respecto, de Certeau afirma: “Estos elementos (realizar, apropiarse, inscribirse dentro de relaciones, situarse en el tiempo) hacen de la enunciación, y secundariamente del uso, un nudo de circunstancias, una nudosidad inseparable del “contexto” del cual, de manera abstracta, se la distingue. Indisociable del instante presente, de circunstancias particulares y de un hacer (producir a partir de la lengua y modificar la dinámica de una relación), el acto de decir es un uso de la lengua y una operación sobre ella. Se puede intentar aplicar su modelo a muchas operaciones no lingüísticas, al considerar como hipótesis que todos estos usos competen al consumo” (De Certeau, 2000, p. 40).

⁴ Concepto tomado de Lovell (1998), traducción de “belonging”. Es necesario tener en cuenta las acepciones en inglés del término: “ser miembro de”, “ser propiedad de”, “encajar en”.

lleno de vida vegetal. De origen campesino, en el pueblo de Duitama la experiencia de incorporar plantas implica mantener el vínculo con lo natural que lo urbano parece impedir. Esta representación es ahora trasladada por la joven al interior del apartamento capitalino, en el cual la vida que se introduce significa un contraste con lo inerte y muerto de la selva de cemento. Pero también lo rutinario y peligroso de la vida en la ciudad es, en cierta medida, “excomulgado” del hogar; las plantas y el territorio que delimitan son índices de un lugar de paz y retorno, de un hogar que refugia por su vitalidad. Lovell nos recuerda que para la mayoría de culturas el hogar es percibido como un lugar de retorno donde puede encontrarse la paz que está ausente en el exterior (1998, p. 3). Esto implica que la efectuación de enunciados visuales tendientes a la reproducción de representaciones del hogar como lugar de vida y refugio conlleva una referencia al segundo aspecto, la pertenencia. Según Lovell, la pertenencia (belonging) está relacionada con la localidad (locality), esto es, los significados ligados a unas características territoriales que proveen identidad colectiva y sentido de ser parte de un grupo social (1998, p. 4). De esta manera, la disposición y número de las plantas en la sala son tanto formas de indicar la relación y distanciamiento entre el interior de su propio hábitat y el exterior extraño y peligroso, como símbolos de una identidad regional y familiar que encuentran reproducción en la distancia del nuevo hogar.

Un fenómeno similar se muestra en el caso del escenario del comedor. En este caso hay más de un tipo de objeto en juego. Es un micro-contexto objetual que pone en relación formas, colores y ubicaciones para generar un centro visual dominante. La forma circular del comedor favorece la reversibilidad de lo visible desde él: en la mesa, todo entra en diálogo con el comedor (figura 3): es visible desde cualquier posición de la sala y a la vez todo se hace visible desde su ubicación. Sin embargo, junto a su posición central, él mismo efectúa un acto de visión particular: la conjugación de colores, frutas, flores, muebles antiguos y contemporáneos compone

elementos particulares de esa estética tropical singular de la región caribeña a la que pertenece Fabio. De hecho, estos dos estudiantes de posgrados universitarios suelen afirmar que no se preocupan a menudo de las necesidades de su vivienda, lo cual dio lugar a facilitar la presencia recurrente de la “mano” de los padres de Fabio, provenientes de la ciudad de Barranquilla, en la adquisición de los objetos (mobiliario y decorado) del escenario del comedor. Con ello, se reforzó esa representación de un “estilo tropical” en mitad de esta singular vivienda.

Figura 3

Según Lovell, “pertenecer a una localidad particular evoca la noción de lealtad a un lugar [...] una fenomenología de la localidad que sirve para crear, moldear y reflejar ideales percibidos en torno a un lugar” (1998, p. 1). En particular, en la sala de Lina resalta ese sincretismo estético en el que lo antiguo y lo contemporáneo coexisten y en el que se enfatiza la intensidad de los colores y la voluptuosidad de los frutos –mezclas de las que carecen, según Attfield, los entornos domésticos modernos europeos (2006, p. 82). Este escenario responde a representaciones de pertenencia, pero que, a diferencia de las plantas, no se incorporan para generar una atmósfera sino que responden a una relación de poder como forma de “marcar” un territorio. Originado desde los padres de Fabio, este es el sector más “humano” de la sala de Lina por la variedad de elementos significantes cuidadosamente dispuestos para sostener el escenario de pertenencia/localidad; lo que se traduce en el único lugar de la sala que no ha recibido un desplazamiento funcional causado por los usuarios no humanos (o que incluso estos sean asimilados como parte del escenario, como Pantro en las sillas). Así, en medio de un mismo territorio, y a pesar del acuerdo general de equidad inter-especies, se impone un simbolismo por parte de uno de los usuarios de la sala por cuya posición y visibilidad domina sobre los otros sectores del mismo territorio.

Lo que ocurre en esta sala es un verdadero fenómeno etológico. La permanente

interacción entre las especies construye un territorio etológico, esto es, una topología ordenada por las actividades de los usuarios (humanos y no humanos) que establece a su vez criterios de inclusión y exclusión, de frontera y de reciprocidad (Guiraud, 1994, p. 96). Cada usuario, según su especie, implementa un sector territorial donde realiza sus propias actividades, pero también comparte zonas de frontera con los territorios de las demás especies. La mutua coordinación, pero también los eventuales conflictos y jerarquías, pone en relación objetos y usuarios de un modo tal que los primeros son necesarios para definir el territorio de los segundos. En sentido estricto, el escenario tropical o el territorio vital de las plantas pueden ser vistos como disposiciones similares a los actos de “marcar” el territorio por parte de gatos y perros en esta sala. La complejidad simbólica solo responde a los recursos disponibles, pero su función etológica es similar. Kogl nos recuerda que esta función de marcar permanece en las sociedades contemporáneas. Las personas crean los lugares donde habitan en la medida en que marcan los espacios con significados y los moldean conforme a sus necesidades y deseos (2008, p. 13). Evidentemente este fenómeno etológico tiene varios estratos de configuración: 1) la estructura arquitectónica previa del piso rentado; 2) la relación de propiedad de Lina sobre los animales (condición de entrada al apartamento de los mismos); 3) relaciones y expectativas de interacción entre Lina y Fabio; 4) relaciones y expectativas de interacción entre ellos y los animales; 5) conflictos y convivencia entre las especies. Pero dados estos estratos, cada uno de los objetos responde a un uso inter-especies (reflejado en el desplazamiento funcional del sofá: cama del perro y lugar para ver videos en el computador) y a una escala diferenciada de apropiación según las actividades de los usuarios.

Territorios marcados y relaciones diferenciadas de apropiación de los objetos –a veces un mismo objeto para más de una especie- generan zonas de convivencia que en conjunto conforman el hábitat de esta sala. La práctica de habitar en la sala de Lina integra las interacciones entre las

especies y demuestra que, siguiendo a Sanín, “el sentido de hogar no se encuentra en el espacio arquitectónico de una residencia, sino en los modos en que este espacio es apropiado” (Sanín Santamaría, 2008, p. 35). Habitar un lugar que pueda ser considerado hogar o morada es un fenómeno que pertenece al orden de lo cultural. Pero llegar a este punto, lo cual a estas alturas parece una obviedad, indica algo particular del uso de “lo animal” en la sala de Lina. Hasta el momento hemos resaltado la singular disposición de los objetos en el contexto objetal de la sala de Lina, lo cual ha llevado a consideraciones relativas a la construcción de un hábitat y, con ello, a la práctica de habitar. Pero ahora es necesario interrogar el papel de la presencia misma de lo animal al interior de este lugar. La figura 4 localiza los objetos y delinea los desplazamientos a fin de mostrar el trazado del territorio marcado en esta singular sala.

Figura 4

¿Cuál es el papel de lo animal en la configuración cultural del habitar en la sala de Lina? Resulta particularmente interesante y tentador arrojar la línea un poco más lejos para responder esta pregunta, a un tópico reflexionado por Bergson en su *Evolución Creadora*. Lo que este territorio debe hacer visible no es una mera interacción entre las especies, sino una convivencia. Para Lina, su sala debe “ser cómoda para todos, un lugar donde todos podamos estar”. En la configuración del contexto objetal, de los actos de visión, del territorio, en suma, del modo de habitar el hogar se revela el valor otorgado a la idea de una sociabilidad que traspase la experiencia de estar reunidos para llegar a tener comunión. En Bergson, hay un acto creativo que fomenta la comunión, a saber, la fabulación. La fabulación tiene la función de consolidar sociabilidad al introducir un relato que conjura lo diferente, lo desconocido, lo riesgoso y angustiante de la vida cotidiana. Pero, a la vez, es un relato que debe acreditarse en la acción. No es mero recubrimiento significativo o discursivo del mundo; la fabulación hace mundo, representa límites, anima la creación; no puede ser descrita sino en términos de acción: “considerar aisladamente esta

representación, criticarla en tanto que representación, sería olvidar que forma una amalgama con la acción concomitante” (Bergson, 2007, p. 254). Para Bergson, la fabulación corresponde a la habilidad mitopoyética de los seres humanos, propia del pensamiento mítico y religioso, que confronta la imprevisibilidad de los hechos con la construcción de sentido; no como un engaño ideológico, sino como un impulso vital a vencer el temor y la angustia del diario vivir. La manera de evitar la entropía es entonces la función fabuladora, “una reacción defensiva de la naturaleza contra lo que, en el ejercicio de la inteligencia, podría haber de deprimente para el individuo y de disolvente para la sociedad” (2007, p. 259). La función de la fabulación es la misma que da origen a la novela, el drama y la mitología, como una expresión social y política más que estética, en virtud de necesidades sociales e individuales de otorgar sentido al mundo, a la falibilidad de la experiencia. Con ello, consolida un grupo social unido por la fabulación y conserva el vínculo del individuo con el mismo, al punto de definir la voluntad y el deseo de pertenencia y defensa de lo fabulado. Sin embargo, para que esto sea posible, relato y acción deben estar mediados, encarnados en la “imagen”: vía fabulación, el hombre puede neutralizar la angustia de su finitud construyendo una imagen en la que la angustia no tenga lugar y con ello sea posible reconstruir el orden de un movimiento de la vida. La idea de la finitud se complementa, subversivamente, con la imagen de continuidad infinita para mantener latiendo el impulso vital. Es una imagen compuesta por diversos recursos significantes que expresa un exceso de pensamiento, un pensamiento alógico que entra en contacto sin disolución mutua con el pensamiento lógico en la construcción de la fabulación.

Si consideramos lo descrito en la sala de Lina, toda la teatralidad del lugar refleja el impulso por conjurar la angustia de la vida cotidiana: la de evitar la restricción de movimientos a ningún usuario, que constituye un esquema praxológico particular; la de estar en una ciudad ajena a su lugar natal, incorporando tradición y pertenencia; la de vivir un matrimonio marcado por

fuertes diferencias culturales, aislando un sector territorial para conmemorar la ascendencia del esposo; y ciertamente la de la soledad y sufrimiento, propia y “de los animalitos”, en tanto tres de ellos fueron recogidos de las calles de la ciudad. En particular, este último aspecto, a diferencia de los anteriores relativos a la interacción, establece un plano de significación comunitario. Lo animal deviene simbólico como relato de comunión de los miembros del hogar; pero, a la vez, su simbolismo permea y explica los primeros aspectos. Así, los objetos de cada especie de usuario (por propiedad o apropiación) conviven y construyen la *imagen* de la convivencia, de la comunión. Ofrecen un propósito social y, sin duda, también político a las acciones. Los animales son rescatados y los humanos son adaptados al hábitat inter-especies. A diferencia de otros casos populares, los animales no son humanizados en la sala de Lina con vestidos o problemas de estrés. Por el contrario, ocurre una extensión de la domesticación biunívoca entre humanos y no humanos: todos aprenden de todos, todos conviven. Así, la imagen general de lo animal, en efecto, requiere esa sintaxis intercalada de fotos de gatos junto a computador, torres de gatos junto a bibliotecas, lugares de reposo que son camas de perros y sofás de humanos. En la acción, mutuos acuerdos se establecen y nuevos ritos otorgan dimensión explicativa a la inevitable incompreensión entre humanos, perros y gatos. La fabulación de esta comunión pseudo-religiosa convierte la práctica de habitar en la sala de Lina en un ejercicio socializador permanente para la comunidad, pues evita los riesgos de las calles ya que siempre hay que llegar a alimentar a los animales y atender en casa sus necesidades y a la vez refuerza la sensación de alguien que espera el retorno a casa. En suma, lo animal no es solo la presencia de las dos especies de usuarios, sino el relato social y político de una comunión que excluye el exterior y regula las prácticas y valores del interior –para lo cual, no huelga decir, las particulares relaciones del contexto objetal son sostén y medio de realización.

Lo visible y lo visibilizado

Este caso ilustra que los objetos de uso no sólo están insertos, sino que constituyen las condiciones de realización de prácticas culturales y estilos de vida. De ahí que a pesar de que un sofá tiene una estructura morfológica identificable en cualquier sala, lo que hace el sofá para Lina no necesariamente es igual a lo que hace para otro. El resultado de una particular disposición de los objetos está vinculado a la posibilidad de adquirir un sofá que pueda hacer visible la identificación deseada por la usuaria, esto es, una experiencia social y estética del mensaje “la-sala-de-Lina”. En otras palabras, en la vida cotidiana los objetos de uso hacen visible esfuerzos del individuo sobre su propia vida para generar maneras de controlar o expurgar la tensión de la homogenización a través de *afirmaciones estéticas* de su personalidad.

Pero ¿qué querría decir realizar una *afirmación estética*? En la sala de Lina, la animalidad, la vitalidad y la comunión son factores centrales de construcción de la propia existencia. Los objetos existen para transmitir ese mensaje. La sala deviene expresiva de esa pasión; el objeto de uso pone en práctica esa estética al hacerla visible. De ahí que los comunes aditamentos de los animales no sean sólo un instrumento práctico, sino una “pincelada lúdica”: un rasgo visible de la fabulación de la que ahora es significativa. En palabras de Maffesoli, “el objeto se hace lúdico con el simbolismo” (2007, p. 225), es “consumado” reiteradamente en el juego estético de despertar emociones y convocar una comunión.

El efecto de este juego es la generación de un escenario de signos donde lo individual y lo colectivo, la memoria y la proyección se relacionan para hacer circular emociones, afectos y símbolos, en suma, una estética. Maffesoli denomina este efecto “teatralidad”. El escenario teatral se diseña y compone para dar lugar a la actividad, tal que cosas humanas y no humanas puedan interactuar con el fin de incitar una fruición estética comunicable. Puede ser compuesta designando una narrativa temporal que haga visible una historia o armada como un rompecabezas

espacial con la intención de hacer común elementos heterogéneos –una narrativa espacial.⁵ Pero en cualquier caso se trata de una teatralidad que expresa el vínculo entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, lo subjetivo y lo intersubjetivo en la sociabilidad de un lugar para ser leído y con el cual el usuario lleva a cabo su identificación: “*volens nolens*, coexisto en un conjunto donde todo hace cuerpo: coexisto por supuesto con los demás que me constituyen por lo que soy, pero coexisto también con esta multiplicidad de objetos sin los cuales la existencia contemporánea es ya inconcebible” (Maffesoli, 2007, p. 213). A esto me permito referirme con afirmación estética mediante el objeto de uso: un acto esencialmente creativo en el orden de lo visual que vincula la pulsión, la significación, la creencia, la incertidumbre, la rutina, a sí mismo y a otros, en suma, la vida inmediata y cotidiana en el uso del objeto, las prácticas a las que sirve y las representaciones que moldea. En palabras de Lipovetsky, los objetos como un escenario de signos remiten a la posibilidad de “agenciar un entorno creativo e imaginativo, dar un rostro singular a la casa donde uno quiere sentirse bien”.

El valor estético ha superado el valor estatutario tradicional: al conformismo burgués sigue un individualismo decorativo marcado por la afirmación de los gustos subjetivos, la pluralidad y el eclecticismo estético. Desacralización del mueble, deslegitimación de la impersonalidad de la decoración, búsqueda de ambiente, vestimenta personal de los espacios de vida, primado del placer y la singularidad decorativa: estamos en el momento de la psicologización, de la afectivización de la relación estética con la casa (Lipovetsky & Serroy, 2013, pp. 355, traducción del autor).

⁵ El concepto de narrativa es tomado aquí de Ochs y Capps, quienes presentan la siguiente definición: es el encuadre verbal, visual o corporal de una secuencia de eventos vitales actuales o posibles (1996, p. 19). Esta definición aplica a todas las maneras de narrar, ya sean escritas, visuales, plásticas, sonoras o corporales. Por eventos vitales se entiende aquellas experiencias vividas (eventos o cambios significativos) que pueden generar un *drama*, una afección en el sentido de vida que la persona sostenía antes del evento o cambio. La flexibilidad de los medios para exponer la narrativa, puesta en relación con los contextos objetales analizados, nos permiten diferenciar entre un modo temporal de narrar el drama correlativo a un orden histórico biográfico y un modo espacial correlativo a una exposición de un momento de relativa duración en la dimensión biográfica del contexto objetal.

Dicho acto de afirmación estética supone la posibilidad de llevar a cabo un acto de re-creación de la propia vivienda, de la propia casa y, en consecuencia, de la propia vida cotidiana. Al respecto, es posible identificar entonces dos maneras y causas de este tipo de re-creación. Por una parte, tal re-creación es reproductiva de los desarrollos del capitalismo en el siglo XX y XXI. Según Lipovetsky, a la par del fortalecimiento del desarrollo globalizado del modelo moderno económico y político, el capitalismo ha terminado por diluir el límite otrora aparentemente inmovible entre lo económico y lo estético. Publicidad, mass-media, mercadotecnia, diseño, moda, plataformas y centros comerciales movilizan afectos y emociones como parte de la distinción de los productos, la estilización de los bienes y de la generación de hábitos de consumo. A esto denomina “capitalismo artista” o “creatividad transestética” (2013, p. 12). Esto significa que junto a la superabundancia de objetos de consumo se genera una inflación estética que se infiltra “en todos los intersticios del comercio y la vida ordinaria”, un “hiper-arte” que implica la “generalización de estrategias estéticas para el mercado en todos los sectores de las industrias del consumo” (2013, pp. 26-30) y que, para el consumidor, implica el consumo de estilos, de sensaciones y experiencias sensibles y de una actitud estética hacia la vida. La posibilidad de crear una atmósfera, de configurar un contexto objetual dinámico y modificable que pueda ser elemento de (auto) identificación, de jugar con los detalles y convertirlos en signos de actualidad constituye una apropiación reproductiva de este funcionamiento estético del capitalismo artista en el que el consumo y lo consumido se perciben y hacen ver una afirmación estética personal de un individuo sobre la propia vida. Con el objeto se muda a la casa la lógica de una estetización de la vida injerta en las prácticas de consumo.

Pero también el uso de los objetos enseña que, paralelo a esta faceta, existe una faceta laboral o artesanal de la misma. La artesanía es un modo de producción de objetos centrado en la reproducción, no de los objetos mismos, sino del valor o significado cultural que se transmite en

su elaboración. La sapiencia y creatividad del artesano se halla en la habilidad para dialogar con la materia a fin de perfeccionar la expresión de una tradición; de ahí que cuando no hay una generación que dé continuidad a la tradición, ese saber tiende a desaparecer.

Sennett retoma la estructura básica de la artesanía para señalar que aun en la sociedad industrial existe la artesanía como un modo de vida; para él, “artesanía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más [...] es aplicable al programador informático, al médico y al artista; el ejercicio de la paternidad, entendida como cuidado y atención de los hijos, mejora cuando se practica como oficio cualificado, lo mismo que la ciudadanía” (2012, p. 20). Más de una faz de la vida demanda la atención del oficio artesanal, del sostenimiento de la tarea, la acomodación de los elementos y la permanente actitud a hacerlo bien –y, en consecuencia, la apertura permanente al posible fracaso y corrección del curso de acción que permiten concebir esa actividad como un inacabable proyecto creativo. Así, configurar un contexto objetual implica esa relación entre pensamiento y habilidad que “se advierte en dominios aparentemente tan distintos como la albañilería, la cocina, el diseño de un patio de recreo o la ejecución musical al violonchelo” (2012, p. 21). La energía emocional y cognitiva que se necesita para sostener la sala de Lina como un lugar de comunión, interacción inter-especies y consolidación de una vida familiar implica atender y componer permanentemente el contexto objetual para dicho fin. Asimismo, otorgar personalidad a la sala es un proyecto creativo permanente que exige la disposición constante a establecer relaciones entre los objetos, a hacer visible un mensaje y a ocultar los distractores o factores de perturbación.

En virtud de estas dos facetas re-creativas de la configuración de un contexto objetual, podríamos decir que la afirmación estética es una actividad caracterizada por poner en relación la presión cada vez más inevitable del capitalismo artista, que exalta la estetización de la vida cotidiana y la proyección, y la energía y oficio de la actitud artesanal, que implica componer y

sostener un contexto objetual al servicio de una actividad y en concordancia con el conjunto de significados. Esto indica que tal afirmación estética pone a su servicio los elementos sintácticos y semánticos de los objetos de uso. Por un lado, todo objeto dispone una configuración material de elementos sinestésicos ordenados sintácticamente conforme a un concepto: aquellas formas que hacen distinguible el comedor tropical del estudio; además, por otro lado, la designación de un objeto, “lámpara”, muestra una relación semántica con el objeto en términos de su usabilidad con un propósito lumínico y decorativo. Pero también hay otra relación inter-objetual que genera sentido cuando se establece un conjunto de relaciones entre objetos en virtud de un significado connotable: aquel que establece un hilo entre el comedor, el florero, las sillas y los muebles antiguos. Este hilo se compone de la pragmática del contexto objetual y nace de la relación mutuamente constitutiva entre la configuración de un contexto objetual particular y los procesos de identificación inscritos en la misma. A riesgo de sonar redundante, lo que hace Lina es, esencialmente, performativo: la afirmación estética vía el mundo objetual supone la performatividad de la re-creación, tal que las dos facetas mencionadas establecen el rango de dicha acción. Los objetos son lenguaje expresivo y comunicativo que inscriben un mensaje en la configuración de un contexto objetual mediante la performatividad de la re-creación, ya por los flujos del consumo o ya por el esfuerzo artesanal.

Con este punto se evidencia que el objeto hace visible mucho más que una materialidad, una función o un lugar; o, mejor aún, que la visibilidad es un resultado de las prácticas culturales de configuración de un espacio praxológico común. Los estudios visuales, y en particular Mieke Bal, han expuesto que la visibilidad consiste en un “uso retórico de la materialidad” que produce lo visible al interior de prácticas y regímenes discursivos cultural e ideológicamente vigentes. Como afirma Bal: “si la lectura de los objetos incluye a lo social, a la gente, su estudio incluiría también a las prácticas visuales posibles dentro de una cultura particular y, por tanto, dentro de

regímenes escópicos o visuales; incluiría, en definitiva, a toda forma de visualidad” (2004, p. 15). Por otra parte, Mirzoeff, en su diálogo con Bal, expone que un régimen de materialidad no manifiesta meramente cómo se produce lo visible, sino que muestra que la producción de lo visible hace parte del régimen escópico de la modernidad, del hecho de que la modernidad insiste en visualizar todo, “incluso aquello que no necesita convertirse en imagen visual [...] la tendencia moderna de convertir la existencia en imagen, de visualizarla” (2004, p. 78); régimen que define, conforme al carácter cultural de la percepción, qué es visto y quién ve (Horstkotte & Leonhard, 2007, p. 3). Por estas razones, la relación re-creativa entre objetos de uso y usuarios se establece en el plano de un régimen escópico en el cual el objeto hace visible algo que a la vez expone la acción del usuario sobre su experiencia y sí mismo: en la visibilización de una comunión inter-especies, la fabulación de un habitar que resguarda la vida y la animalidad, el contexto objetal hace visible la performatividad de un usuario sobre su vida cotidiana.

A esta performatividad es a lo que Bal denomina la ejecución de un acto de visión, haciendo el parangón del famoso acto de habla de Austin y, posteriormente, Searle. Pero en su concepción del acto de visión subyace la crítica que Derrida haría a las condiciones de efectuación del acto de habla de Searle. En términos muy generales, vale la pena recordar que para Searle el acto de habla puede entenderse como lo que constituye la unidad básica de la comunicación lingüística y que responde a tres condiciones: 1) realizar un acto de habla implica tomar parte en una forma de conducta gobernada por reglas convencionales –en particular reglas constitutivas, no regulativas, que constituyen el acto a medida que se ejerce (1999, p. 436); 2) un acto de habla supone la emisión de una proposición, esto es, tiene un contenido proposicional; 3) el sentido del acto de habla depende del reconocimiento de la intención del hablante (1999, p. 444). Esto implica que, para Searle, los actos de habla ponen en relación aspectos convencionales e intencionales determinantes del efecto ilocucionario. Pero en particular, la intención es central

en la consecución de ese efecto, pues dadas las condiciones estables del contexto, lo que define que un acto de habla sea una promesa o una petición es la manera en que la intención recurre a dichas condiciones convencionales. Sin embargo, Derrida cuestiona precisamente esa centralidad de la intención. Para Derrida, Searle asume apresuradamente que las condiciones contextuales, si bien convencionales, son estables y son subsidiarias de la intención. Para este autor, la intención no determina el sentido del acto de habla, sino que las características del contexto establecen la fuerza ilocutiva del acto de habla. “La posibilidad de injertar una emisión en un nuevo contexto, de repetir una fórmula en circunstancias distintas, no desacredita el principio por el cual la fuerza ilocutiva está determinada por el contexto más que por la intención. Al contrario, confirma este principio: en la citación, repetición, o encuadramiento son las nuevas características contextuales las que alteran la fuerza ilocutiva” (Culler, 2013). El problema de desplazar el enfoque de la intención al contexto es que no se puede asumir que existe un contexto estable y total. Si bien el significado está marcado por el contexto, el contexto no está marcado por nada. Y, en consecuencia, la repetición de un acto de habla no puede suponer un mismo contexto; en otras palabras, si el contexto es indeterminado, el sentido del acto de habla varía bajo las nuevas condiciones contextuales de enunciación.

El contexto es indeterminado porque, en primer lugar, todo contexto es susceptible de descripciones suplementarias que alteran su estructura previa. Lo que implica que el significado también está abierto a modificaciones. En segundo lugar, la manera de describir o dar cuenta de un contexto se injerta en la definición del mismo; la descripción del contexto es constitutivo del mismo. Según Goldschmit, la alternativa de Derrida frente a la inversión de intención y contexto, y la indeterminación del segundo, se puede ubicar en el concepto de signatura. La signatura está estructurada por la repetición o iterabilidad. Si bien el significado se altera con los cambios contextuales, la signatura es un signo o huella que se reitera en cada enunciación. La signatura no

remite a la presencia del hablante; por el contrario, señala la no-presencia actual del que firma, a la vez que retiene su haber estado presente (Goldschmit, 2013). Así, la signatura introduce la posibilidad de que aquello firmado pueda desplazarse por diferentes contextos modulando los significados del acto de habla repetido en las diversas condiciones contextuales y, por su conducto, de los diversos hablantes posibles.

En efecto, también en los actos de visión el contexto modifica el sentido de lo visto de una manera más efectiva que la intención. De lo contrario, sería imposible atender y recibir el mensaje inscrito en un contexto objetual sin conocer la intención del usuario; pero precisamente la teatralidad, la re-creación, la afirmación estética, la naturaleza sígnica del objeto de uso y la materialización sensible de procesos de identificación en el contexto objetual dan cuenta de que el conjunto final a la incorporación de un objeto particular o composición del contexto objetual configura una estructura signifiante que sobrepasa las intenciones del usuario. Y, por ello, que a causa de las significaciones y valores culturales inscritos en la práctica de sociabilidad, en la mediación generada por los objetos de uso entre lo designado en la producción y distribución y lo apropiado, y en la consolidación de un efecto pragmático de sentido que tiende a unificar el espacio “sala-de-X”, puedan producirse modos distintos de visibilización a través del acto de visión compuesto en dicha estructura signifiante. Lo visto es constituido, performativamente, por el acto de visión resultante del acto re-creativo del usuario que, empero, el todo final supera con creces.⁶

Así, la sala presenta una visibilidad cuyas variaciones radican en la manera como cada persona firma su vivienda y vida cotidiana con objetos de uso. Con ello, el objeto hace visible la

⁶ Becker describe el asunto de la siguiente manera: “Sorting through the relationship between vision and knowledge leads inevitably to the relationship between the seer and the seen. What happens when people look? Seeing, like other aspects of knowledge, is not limited to cognition, but is performed in the act of looking. [...] Considering the relationship between the seer and that which is seen as a performance is inconsistent with visual essentialism. A performance perspective has the advantage of fore fronting visibility as it is being investigated, without determining in advance the object of vision or its qualities” (Becker, 2004, p. 152).

configuración de cultura al interior de la vida cotidiana, esto es, hace visible representaciones culturales en torno a cómo una persona construye su propia vida, cuáles procesos de identificación reproduce y de qué maneras los interpreta o altera. Entender la configuración de un contexto objetual como un acto de visión nos permite observar el papel protagónico de los objetos en la reproducción de lo cultural. Los objetos hacen visible las posibilidades experienciales mismas e inmediatas de la vida, las maneras como son interpretadas y cómo son comunicadas a otros.⁷ También hacen visible los impulsos de sociabilidad, comunión y distinción social, las jerarquías culturales y estructuras sociales de un grupo humano, así como las re-contextualizaciones de actos de visión cuya signatura implica reconocer otras formas de construir significados (Bal, 2004, p. 28).⁸ Finalmente, los objetos hacen visibles las correlaciones entre las esferas de vida con la producción de un individuo estético que se ocupa de su existencia y construye procesos de identificación también en la diferencia con los objetos y lo que ellos pueden visibilizar; hacen ver una estética auto-reflexiva fundada en la inquietud de sí para con otros, de cómo ser y ser visto por otros, en suma, hacen ver cómo la experiencia relativiza al sujeto —carente de una identidad sustancial, se da a la búsqueda inextinguible de una identificación mediante, entre otras formas, la conformación de actos de visión que puedan ser sentidos y comunicados desde el interior de su vida privada y rutinaria.

⁷ A este respecto, surge la cuestión evidente de ¿qué problemas surgen cuando el objeto sólo habla a su usuario y no a la visita? Claramente, la pragmática misma del acto de visión —como la de un acto de habla— obliga reconocer esta inquietud. Al respecto, el debate entre Searle y Derrida podría ser actualizado en los términos de la visión, pues las visibilidades construidas mediante contextos objetales a su vez son susceptibles de adquirir múltiples sentidos dadas las descripciones posibles de sus contextos de enunciación. Sin embargo, la materialidad de este sistema de representación no es la misma que la del lenguaje. Ello obligaría reconocer características particulares que aseguran o modifican la recepción del sentido. Empero, esta es una cuestión que excede la presente investigación y el modo de aproximación a los casos.

⁸ Según Bal, siguiendo a Homi Bhabha, el esencialismo “ha conducido a desatender los usos y significados privados de los recuerdos, las historias familiares y las herramientas visuales que en ellas se manifiestan. Los objetos cambian de significado cuando cambia su medio ambiente; por ejemplo los objetos “de casa” se tornan mucho más importantes para gente que vive en diáspora puesto que son una vía para reestablecer su memoria cultural” (Bal, 2004, p. 29).

Bibliografía

1. Attfield, Judy. (2006). "Bringing modernity home." En Irene Cieraad. *At home. Antropology of domestic space*. NY: Syracuse University Press.
2. Bal, Mieke. (2004). "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales." *Estudios Visuales*. 2: 11-49.
3. Becker, Karin. (2004). "Where is Visual Culture in Contemporary theory of communication?" *Nordicom Review*. 1-2:149-158.
http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_149-158.pdf.
4. Bergson, Henri. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
5. Chaney, David. (1996). *Estilos de vida*. Madrid: Talasa.
6. Culler, Jonathan. (2013). "Sobre la deconstrucción." *Derrida en castellano*. 05 10, 2013.
<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/culler.htm>.
7. De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Vol. I. Artes de Hacer. México: Universidad Iberoamericana.
8. Goldschmit, Marc. (2013). "La violencia de la discusión." *Derrida en castellano*. 05 10, 2013. http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/searle_1.htm.
9. Guiraud, Pierre. (1994). *El lenguaje del cuerpo*. México: FCE.
10. Horstkotte, Silke, and Karin Leonhard. (2007). *Seeing perception*. Newcastle: Cambridge.
11. Kogl, Alexandra. (2008). *Strange places*. Lanham: Lexington Books.
12. Lipovetsky, Gilles, and Jean Serroy. (2013). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. París: Gallimard.
13. Lovell, Nadia. (1998). *Locality and belonging*. Londres: Routledge.
14. Maffesoli, Michel. (2007). *En el crisol de las apariencias*. México: Siglo XXI.
15. Mirzoeff, Nicholas. (2004). "Contenidos y Sin sentidos". *Estudios Visuales*. 2:77-81.

16. Ochs, Elinor, and Lisa Capps. (1996). "Narrating the self." *Annual Review of Anthropology*. 25: 19-43.
17. Sanín Santamaría, Juan Diego. (2008). "Hogar en tránsito." *Antípoda*. 7 (Julio-Diciembre 2008): 31-61.
18. Searle, John. (1999). "¿Qué es un acto de habla?". En Luis Valdés Villanueva. *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos.
19. Sennett, Richard. (2012). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.