

LA PIEL TRANSPARENTE. LA METÁFORA DEL CRISTAL EN LA  
ARQUITECTURA Y EL DISEÑO DE MOBILIARIO MODERNO.  
TRANSPARENT SKIN. THE METAPHOR OF GLASS IN MODERN  
ARCHITECTURE AND FURNITURE DESIGN.

Carmen Lage Veloso\*  
Universidad de Vigo

**Resumen**

Este artículo revisa los valores de los que es portadora la transparencia y su influencia en la arquitectura y el diseño de mobiliario a lo largo del siglo XX. Es un distintivo en los objetos modernos la tendencia a la mínima materialidad. Esta puede alcanzarse bien reduciendo su superficie o bien su visibilidad. Los objetos transparentes transmiten, a través de su apariencia etérea, connotaciones relativas a su avanzada tecnología. A través de su piel vemos sus entrañas y debido a esta inmediatez perceptiva, consiguen erigirse poéticamente en perfectos adalides de la virtud y la honestidad. Sin embargo, las declinaciones de esta idea, desde los inicios de la modernidad hasta hoy, son múltiples y diversas. La dimensión metafórica de esta imagen transita a través de claves religiosas, políticas, psicoanalíticas y estéticas. Sinónimo de modernidad, sinceridad, ligereza y levedad, sin duda nos encontramos ante uno de los principios básicos de este milenio.

**Palabras clave:** modernidad, espacio interior, hipervisualidad, biopolítica, psicoanálisis, cristal

**Abstract**

This article reviews the values of transparency and its influence on architecture and furniture design throughout the 20th century. A distinctive feature of modern objects is the tendency towards minimal materiality. This can be achieved either by reducing its surface area or by reducing its visibility. Transparent objects convey, through their ethereal appearance, connotations related to their advanced technology. Through their skin we see their entrails and due to this immediate perception, they manage to poetically set themselves up as perfect champions of virtue and honesty.

The metaphorical dimension of this political image passes through religious, psychoanalytic and aesthetic keys. Synonymous with modernity,

sincerity and lightness, without a doubt we are faced with one of the six basic principles of this millennium.

**Keywords:** modernity, interior space, hypervisuality, biopolitics, psychoanalysis, glass.

### Introducción

El Siglo de las Luces no tolera lo oscuro, quiere hacer desaparecer todos los rincones ocultos del ser humano. Una de las metáforas visuales más efectivas generadas en este momento es la que evoca la ficción de transparencia total, en una operación simétrica de aquella que afirmaba, para legitimarse, que la ciencia pronto esclarecería los últimos secretos que aún escondía la naturaleza.

La Enciclopedia se abre con una neoclásica escena de Charles-Nicolas Cochin. Se representa en ella a la verdad, que avanza con su etéreo velo rodeada por la Razón, las Ciencias y las Artes. La influencia de la iconografía religiosa previa es obvia en la luminosa mujer que trae consigo la transparencia y acabará con el oscurantismo, el misterio, la máscara y la opacidad propias de un mundo caduco.



Fig. 1: Charles-Nicolas Cochin. *Frontispicio de la Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol 11. (1772).

De manera que el ver claramente (*perspicere*), no hará más que extenderse en la enorme máquina ocularcéntrica de la ciencia moderna y en la mirada tentacular de la hipervisualidad contemporánea, que pretende

eliminar cualquier posibilidad de existencia de un punto ciego. Parafraseando a Jean Starobinski, hablaremos de la invención de la transparencia, -*transparere*, también del latín *trans-*, (a través), y *parens*, -*entis*, (que aparece)-, pues no sólo la libertad, centro de la retórica iluminista, tuvo que ser invocada para la cohesión social, en una sociedad donde la religión ya no constituía un elemento religador.<sup>1</sup>

El objetivo de este artículo es detectar los discursos y las conexiones existentes entre el avance de los procesos de liberación y emancipación propios de la modernidad y las profundas transformaciones que en ese mismo período afectan al espacio interior y al diseño de mobiliario.

El enfoque metodológico adoptado parte de una aproximación antropológica al objeto, entendido como elemento esencial en la emergencia del sujeto y en la generación de las relaciones sociales. Aportaciones desde la antropología y el psicoanálisis, posibilitan planteamientos que no se sustentan sobre un eje temporal sino sobre un método de aproximación estructural. De este modo, perseguimos otro de los objetivos pretendidos, que no es otro que abordar las herramientas generadas en el seno de la cultura como agentes transformadores de sensibilidades, trascendiendo su condición de meros útiles.

### **Exhibir el interior**

Idea absolutamente recurrente en el espacio público contemporáneo, la transparencia y sus connotaciones parecen, a priori, positivas. Las relacionamos con la sinceridad, la honradez, la verdad incluso, mientras su antítesis, la opacidad, se asocia a ocultación, falsedad o encubrimiento.

Estrechamente vinculada a la luz y al régimen escópico hegemónico que instaaura la visión como vehículo de la razón, culminando así una larga tradición del humanismo occidental, nuestra protagonista será decisiva para legitimar la doctrina moderna.

En el seno del iluminismo se urdió el tránsito hacia su secularización. Según Jürgen Habermas, la transparencia hace su reaparición en el seno del liberalismo. La legislación revolucionaria francesa establece simultáneamente la libertad de comercio, industria y expresión. Mientras la monarquía actuaba en los gabinetes cerrados, la República lo hace, en palabras de Robespierre, —*sous les yeux du peuple*.

Sin embargo, la más profunda revolución acontecida en 1789 está, según Paul Virilio, en la invención de una mirada pública, “cada uno siendo para los otros, a la manera de los *sans coulottes*, un investigador benévolo o, mejor aún, una Gorgona mortal”.<sup>2</sup> El hombre, transparente ante Dios, debe serlo ahora ante sí mismo, ante sus semejantes, y ante el Estado.

La misma actitud de apertura revolucionaria que reclama un gobierno transparente, es la que acaba con las oscuras bastillas, frías e inhóspitas y premia a Jeremy Bentham como ciudadano de honor. La iluminación del célebre panóptico no responde exclusivamente a las pretensiones higienistas de la época, contribuye también a la disciplina social y moral de los ciudadanos. Poco a poco las acciones del Estado dejarán de ser cristalinas y su mirada tentacular se hará omnisciente.

El más aséptico de los sentidos se convertirá en vehículo de vigilancia y control a través de la expansión de una mirada soberana, taxonómica, patriarcal y colonial.<sup>3</sup> En el proceso evolutivo la vista ha sido esencial para la supervivencia, denotando originariamente expectación, vigilancia y salvaguarda. Sin embargo, el dominio ocularcéntrico naturalizado por parte de la filosofía (racionalismo cartesiano) y la estética (perspectiva renacentista), y fundamentado en la idea de un ojo desencarnado, espectadorial, “deja sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos y nuestra imaginación”.<sup>4</sup>

La ciencia, la tecnología, la medicina y la seguridad nacional tendrán como principal objetivo poder ver todo y poder saber todo. Todas aquellas disciplinas que tratan de las relaciones entre el sujeto y el mundo, entre lo público y lo privado, entre los modos de habitar y las relaciones con la alteridad, habrán de verse, inevitablemente, afectadas por las relaciones entre ver, saber y poder.

La arquitectura moderna, en sus distintas tipologías, potenciará procesos de liberación y apertura que también se vieron impulsados por el avance del marxismo y el psicoanálisis. Múltiples posibilidades tecnológicas que lo posibilitan forman parte, actualmente, de nuestra escenografía cotidiana. Muros-cortina, materiales derivados de plásticos y resinas que dejan pasar la luz, o el gran postpanóptico digital, permiten ver a través de ellos. Nuestras formas de habitar, y nuestro entorno objetual se hacen cada vez más transparentes a la mirada del otro.

Walter Benjamin escribe: “el siglo XX, con su gusto por la porosidad, la transparencia, la luz plena y el aire libre, pone fin a la manera antigua de habitar”.<sup>5</sup> Espacios higiénicos y purificados, que en las primeras décadas del siglo XX desarrollaron Mies van der Rohe y los arquitectos alemanes y holandeses de la nueva objetividad.

Sería interesante comparar esta preocupación por la transparencia propia de la arquitectura moderna con la arquitectura de las casas de la Holanda protestante en el siglo XVI (...) En efecto, los arquitectos de la época utilizaban ya abundantemente las superficies vítreas, y era dar prueba de moralidad (y lo es todavía a menudo) evitar las cortinas. La casa debe de abrirse ampliamente a la calle, para permitir una mirada posible del exterior. La utilización masiva de ventanas en la fachada, y la ausencia de velos, fueron concebidas como un modo de afirmar que los habitantes no tenían que esconder nada y llevaban una existencia compatible con la virtud.<sup>6</sup>

Desde un discurso religioso, como decíamos, transitamos al campo de la política y la estética. En el imaginario de Rousseau, educado en el catecismo calvinista, la metáfora de la transparencia se repetía ya incansablemente como imperativo categórico: “nunca hagas ni digas algo que no pueda ver y oír el mundo entero”.<sup>7</sup> Este deseo panóptico se proyecta también en los modelos de habitabilidad: “Yo, por mi parte siempre he considerado como el hombre más digno de aprecio a aquel cuyo deseo se cifraba en que su casa fuera construida en forma tal que pudiera verse cuanto sucedía en ella”.<sup>8</sup>

Los objetos transparentes se erigen en sinónimo de modernidad y ligereza. Su piel permite que veamos sus entrañas y con ello, se ajustan

perfectamente a las exigencias rousseauianas. Poco podía imaginar entonces el filósofo ginebrino que, en un período de tiempo relativamente corto, tanto el alma (psicoanálisis), como el cuerpo (nuevas tecnologías aplicadas a la medicina), sería escudriñable hasta límites insospechados.

En *Vigilar y castigar*,<sup>9</sup> Michel Foucault investiga los nexos entre panóptico y modernidad y habla de una institucionalización de la mirada como estrategia clave en el desarrollo del proyecto iluminista. Sin duda, la arquitectura iba a tener un papel relevante en el tránsito hacia una sociedad transparente y en el control biopolítico de los sujetos.

A través del panoptismo apunto a un conjunto de mecanismos que operan en el interior de todas las redes de procedimientos de los que se sirve el poder. El panoptismo ha sido una invención tecnológica en el orden del poder, como la máquina de vapor en el orden de la producción.<sup>10</sup>



Fig. 2: Carmen Lage. st. Fotografía digital, 2016

Nada de esto es ajeno a la *Glaskultur*, la poética expresionista que había invadido Alemania bajo la atmósfera política y cultural de la Primera Guerra Mundial, y en la que un joven Mies inició su trayectoria. Allí se allanó el camino al uso del vidrio<sup>11</sup>, cargado todavía de mística espiritualidad. “El insecto dañino, no es amable, / nunca entrará en la Casa de Cristal/ La luz procura penetrar el cosmos entero/ y está viva en el cristal/ El cristal coloreado/ destruye el odio”. Las reminiscencias bíblicas resuenan aún en



estos versos escritos por Paul Scheerbart para su posterior inscripción en el Pabellón de Cristal (1914), de Bruno Taut. Sin embargo, no debemos olvidar que, en este edificio traslúcido, epígono del gótico, tan utópicos ideales van de la mano de la industria patrocinadora: Prismas Luxfer. Toda una exaltación de la transparencia como manifestación de una utopía social, regeneradora, que deja una impresión fugitiva de la perfecta connivencia de la arquitectura y el diseño alemán con las estructuras de la producción industrial.<sup>12</sup> Una visión que hunde sus raíces en las catedrales naturales, emblemáticas en el periodo romántico y que se materializará, tiempo después, en las arquitecturas cristalinas más eclécticas, como los pasajes descritos por Walter Benjamin. La alianza entre el vidrio y la electricidad nos transportará, paulatinamente, al hipnótico espectáculo de los rascacielos corporativos de las grandes urbes, con enormes muros-cortina-espejo, capaces de modular e imponer la asimetría entre el mirar y el ser mirado. Y a las fachadas resueltas con vidrios complejos que sirven perfectamente a los intereses comerciales, como emisores de gigantescas imágenes publicitarias, como ya anticipara Ridley Scott en *Blade Runner*.

Todas las utopías de la arquitectura de vidrio, y simultáneamente de la sociedad transparente serán adoptadas sin demora por los anhelos de iluminación, de la percepción total de las cosas, de la profundidad infinita.<sup>13</sup>

La arquitectura y el diseño moderno asumieron, a lo largo del siglo XX, las múltiples transformaciones que afectaron a la relación entre la esfera pública y la privada. La admiración que Benjamin siempre manifestó por Sigfried Giedion radica, probablemente, en su interpretación de este proceso, estableciendo relaciones constantes entre la infraestructura y la superestructura.

Si Benjamin estuvo fascinado por la lectura de Giedion, es porque al poner este último el acento en los nuevos materiales de la arquitectura, (...) se encontraba frente a una especie de Marx o de Freud que le otorgaba las claves infraestructurales de la modernidad cultural.<sup>14</sup>

Sin duda fue el filósofo alemán quien, (radicalizando las tesis de su maestro), estableció explícitamente una comparación, ya apuntada por Freud, entre los interiores burgueses decimonónicos y el inconsciente. La misma voluntad de apertura que se materializó en la arquitectura, animaba al sujeto moderno a indagar los territorios de la psique, hasta el momento inexplorados por la ciencia. Es en el contexto del cambio de siglo cuando se gesta el psicoanálisis como una liberación a través de la palabra. Y Benjamin, subrayando, de nuevo, el ideal moderno de erradicar la oscuridad, la reserva y el enigma, afirmará: “Las cosas de vidrio no tienen aura. El vidrio es el enemigo número uno del misterio”.<sup>15</sup>

Ambos procesos serían decisivos para el cuestionamiento de las relaciones patriarcales y jerárquicas de las sociedades decimonónicas, que tuvieron su expresión directa en los interiores, espacios de lo íntimo, donde el sujeto podía permanecer liberado de la mirada del otro. Núcleos centrípetos y cerrados donde se preserva la normalidad burguesa en un momento en que

ésta había tomado plena consciencia de la diversidad. Europa se había convertido en el escenario de un encuentro: un mundo donde lo distinto ya no era distante. Para Paul Ricoeur, el descubrimiento de la pluralidad de culturas nunca es una experiencia inocua.<sup>16</sup> Ante un panorama convulso, la casa burguesa constituía un recinto de exclusión defensiva. Se representa en ella, igual que en el jardín romántico, un universo controlado, donde lo más lejano en el tiempo y en el espacio, se domestica.

Tanto en el translúcido y coloreado Pabellón de Taut, como en los pasajes benjaminianos, prevalece aún esa idea de repliegue hacia el interior.<sup>17</sup> El interés por abrir los espacios será más tardío. Se reemplazarán entonces los pesados y estáticos muebles y paramentos por ligeras y fluidas estructuras para albergar al nuevo (y cada vez más transparente) sujeto moderno.

El habitar oscuro de la burguesía tiene sus días contados. Una nueva sensibilidad estaba ya presente de una manera explícita en la exposición del *Deutsche Werkbund, Die Whonen* (La vivienda), en 1927. Mies y Reich proyectaron la *Glasraum*, representando a la Asociación Alemana de Fabricantes de Cristal. El cartel publicitario del evento, diseñado por Willi Baumeister, planteaba explícitamente el interrogante *Wie whonen?* (¿Cómo vivir?) y basaba su impacto visual en una enorme cruz roja que censuraba un claustrofóbico interior decimonónico.

En la Exposición Internacional del 29, el Pabellón Barcelona es la viva imagen, sin duda, de los intereses industriales alemanes. Pero también, de una manera emblemática, el estandarte de la arquitectura que Giedion consideró como la perteneciente a la tercera edad del espacio, aquella en la que podía reconocerse una intensa interacción entre el interior y el exterior. Era un espacio liminar.

En la nueva colaboración entre Reich y van der Rohe para la exposición *Pueblo alemán, trabajo alemán*, de 1934, la Sección de vidrio contaba con doce ligerísimos y transparentes semicilindros que aparecen como verdaderos tótems de los nuevos tiempos. El paraíso moderno, para serlo, debía permitir la circulación del aire y la luz. Así lo representó Giuseppe Terragni en el *Danteum*, tal y como lo describe Dante en su camino ascendente desde el inframundo (quizás hoy lo llamaríamos subconsciente) hacia la luz. La sala plagada de columnas vítreas y el suelo de cristal sobre el que flotaríamos en la última estancia del edificio, se convierten en el destino de ese viaje iniciático descrito en la *Divina Comedia*. Al parecer, Terragni mantuvo contacto con la fábrica Murano y realizó pruebas para su construcción. El proyecto fue presentado para la Exposición Universal de 1942, en Roma. Aprobado por el propio Mussolini por su potencial propagandístico, la guerra paralizó su construcción. La esencia moralizante del edificio, ideado como un templo clásico de la transparencia, es el paradigma del ideal moderno de desmaterialización.

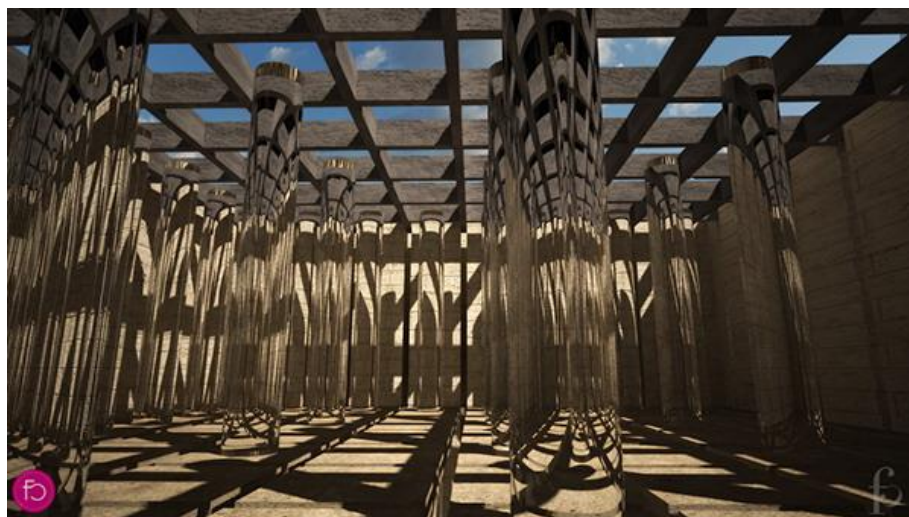


Fig. 3: Giuseppe Terragni, *Proyecto Danteum*, *Sala del Paradiso*. 1938. 3D Reconstruction of Federica Crocetti, (Mash 3D Factory, Roma)

### *Todo lo sólido se desvanece en el aire* <sup>18</sup>

La apariencia etérea de los objetos transparentes representa a la perfección la inclinación de la modernidad hacia un estado de disolución constante, hacia lo mutable y lo transitorio. El Palacio de Cristal, concebido como estructura efímera, sería el epítome de tal condición. Una amplísima tradición mística pervive tras este icono que podríamos interpretar como un revival de una forma simbólica presente en textos bíblicos y mitológicos.



Fig. 4: Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia*, 1515-1524. Óleo sobre tabla. (Detalle del paraíso)

El interés en torno a la luz y los materiales que se dejan atravesar por ella, prolifera en el arte, la arquitectura y el diseño del siglo XX. Las facetas cristalinas de los cubistas, los collages dadaístas, los experimentos lumínicos de Moholy-Nagy o los objetos cotidianos que muestran sus entrañas, sucumben al impulso de radiografiar los lugares más ocultos de lo real.



Explican Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo que, en 1910, Naum Gabo queda absolutamente impresionado al conocer las imágenes obtenidas por Wilhem Conrad Röntgen, descubridor de los Rayos X.<sup>19</sup> Las tecnologías que facilitaron el descubrimiento de las relaciones entre estructuras internas y externas o la contemplación del interior de objetos y sujetos, generaron, sin duda, un gran impacto. Los escritos de Lucía y László Moholy-Nagy, así lo atestiguan. En el libro *Malerei, Fotografie, Film*, abogan por su utilización en el ámbito artístico, afirmando “que la penetración del cuerpo por la luz es una de las más grandes experiencias visuales”.<sup>20</sup>

El diálogo entre transparencia y racionalidad mecanicista se pone al servicio de la producción estandarizada. Tras la exposición *Modern Architecture International Exhibition*, (MOMA 1932), en la que se proclamaba la preeminencia de la función sobre la forma, vendría *Machine Art* (1934), en la que envases para laboratorio, elevados sobre pedestales, se exhiben junto con otras piezas de procedencia industrial. Estos objetos comparten estatus con los desmaterializados diseños de Marcel Breuer, Le Corbusier, Eileen Gray, Lilly Reich o Charlotte Perriand.



Fig. 5: Eileen Gray. Mesa E-1027 (1927). Foto Carmen Lage.

La alianza entre las propiedades físicas del vidrio y sus connotaciones simbólicas es patente: “Su mayor virtud es la puramente moral: su pureza, su lealtad, su objetividad, la inmensa connotación higiénica y profiláctica que lo convierte verdaderamente en el material del porvenir”.<sup>21</sup>

Es incuestionable la investigación llevada a cabo, en estos momentos, en el campo de la vivienda social. Las relaciones con la naturaleza, el paso del aire y la luz, la eficiencia y flexibilidad de los espacios, son algunos de los aspectos analizados en los asépticos interiores proyectados. Y todos ellos encuentran en el vidrio un aliado perfecto.

En el terreno del mobiliario, profesionales de la industria vítrea, como Pietro Chiesa, se incorporarán al sector diseñando piezas que aún hoy se comercializan. La mesa curva *Fontana* (1932), realizada para FontanaArte, casi invisible, posee una continuidad que la convierte en símbolo de la pureza secularizada de la técnica moderna. Gio Ponti, director artístico de la firma italiana iniciaría, a su vez, una fructífera colaboración con la prestigiosa fábrica de vidrio Venini de Murano.

Otros materiales descubiertos en la década de los 30 en el seno de la industria bélica y que se aplicaban casi exclusivamente en la ingeniería de transportes y telecomunicaciones, pasarán a formar parte de los procesos de fabricación después de la guerra. Plásticos termoestables, termoplásticos o elastómeros que permiten obtener láminas continuas, sin juntas, ligeras y transparentes. Uno de los primeros ejemplos de su aplicación fue la silla realizada en plexiglás por Gilbert Rohde, en 1938. Entre las décadas de los 50 y 60, la proliferación de estos nuevos materiales y procedimientos parecían poner al alcance de la mano la ansiada democratización que pretendieron los pioneros del diseño. Lo efímero y lo inmaterial entraba a formar parte del entorno cotidiano.

El diseño Pop, evidencia, en muchos aspectos, un cuestionamiento del dogma purista. La transparencia sigue presente, pero es posible visibilizar diversos discursos a través de los cuales, estos objetos empiezan a alejarse del frío entusiasmo tecnológico que animaba a sus predecesores. Contra el aséptico racionalismo imperante, muebles emblemáticos de este período se caracterizan por una reflexión incipiente ante la hipervisualidad y por su viraje hacia lo sensible. Se concentran, en pocos años, múltiples diseños que parecen proporcionar al ser humano la protección e intimidad perdidas. Sinuosas y acogedoras curvas caracterizan el *Sillón Blow* (1967), diseñado por De Pas, D'Urbino y Lomazzi, inflable de PVC que nos acoge en su seno, como *La Mamma* (1969), envolvente pieza de Gaetano Pesce que rinde tributo a la femineidad. *Ball Chair* (1966), de Eero Arnio, rememora un espacio intrauterino que se reproduce también en la transparente *Buble Chair* dos años más tarde. Las funciones simbólicas pasan a un primer plano en el sofá *Bocca* (1970), -directamente relacionado con el surrealista *Mae West Lips* ideado por Salvador Dalí- o en *Phantasy Landscape*, visión entre lúdica y onírica de los interiores domésticos, proyectada por Verner Panton, en 1970. Muebles que recuperan la piel como frontera necesaria entre sujeto y mundo y que apelan a experiencias plurisensoriales. Parecen así constatar la crisis de una modernidad cuyos presupuestos ocularcentristas resultarían limitantes para la psique humana. Racionalidad igualmente desafiada por los objetos postmodernos, en los cuales, el funcionalismo simbólico toma el mando.

La experiencia contemporánea es en buena parte el resultado de la fractura de los ideales emancipadores que animaron la modernidad. En las sociedades del capitalismo avanzado, el objeto convertido en mercancía adquiere un carácter mágico, se personifica. A través de su fetichización, propaganda, deseo y seducción se consagran como versiones actualizadas de los antiguos objetos de culto. Y en este proceso hasta los objetos de vidrio, -el

enemigo número uno del misterio-, recuperan el hechizo y la fascinación de las poéticas premodernas de la transparencia.

Las fantasmagóricas mesas *Illusion* diseñadas por John Brauer, o las sillas *Miss Blanche* (1988), de Shiro Kuramata y la evanescente *Ghost* (1987), de Cini Boeri y Tomu Katayanagi, referentes actuales en el diseño de muebles translúcidos y transparentes, serían también ejemplos emblemáticos de los entornos contemporáneos y de las nuevas relaciones que en ellos se establecen entre la forma y la función. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, parece decirnos también la silla *Louis Ghost*, de Philippe Starck, icónica pieza que mezcla el policarbonato con un diseño inspirado en el barroco de Luis XV.

A lo largo de su proceso de evolución, el sueño del palacio de cristal dejaba asomar sus fisuras. Entre interior y exterior las separaciones habían caído y el propio Giedion observaba:

Parece haber un límite aquí que no debe excederse. [...]

Pregunta: acostumbrados como estamos a caminar con prisa, ¿tenemos la fuerza interior suficiente para contemplar una de estas terrazas bañadas en el aire como proyectores bañan de luz un escenario de teatro, sin tener la sensación de estar en este escenario? La nueva generación de arquitectos siente que existe un peligro allí.<sup>22</sup>

La estética racionalista – pura, aséptica, cristalina –encuentra sus primeros detractores entre quienes advierten los peligros del control biopolítico de los cuerpos y temen la venganza del fantasma desalojado.<sup>23</sup>

**Conclusión: la posibilidad de ver todo no implica que todo pueda verse.**

Ni el mismo Rousseau, adalid de la transparencia, ignoraba los peligros de una exposición ilimitada que pudiera dejarle indefenso<sup>24</sup>. La reificada transparencia, reniega del misterio, la máscara y la retórica, considerados símbolos de la sombra y la oscuridad. Pero todos esos elementos, son apotropaicos, protectores en el enfrentamiento con lo real. Al ser abolidos, el ser humano queda indefenso, hipervisible, desprotegido.

Gilles Deleuze es quien, en 1992, formula la teoría de un nuevo orden social que deriva de las sociedades disciplinarias descritas por Foucault y que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, dará lugar a las sociedades de control, donde el poder accede a todos los espacios de la vida.<sup>25</sup> Es el biopoder superpanóptico que organiza y controla nuestras vidas hasta límites insospechados: desde la ecografía a la autopsia.

Muchos relatos distópicos se desarrollan en escenarios cristalinos e hipertecnológicos donde la racionalización ha triunfado y la deshumanización se ha impuesto debido a la pérdida de la individualidad y de la intimidad. El purificado espacio del escaparate transparente resultaría muchas veces insoportable para sus moradores. Sin derecho al secreto, sin lo oculto, no hay sujeto que piense, luego no hay sujeto que sea. *Cocooning* es un término que designa perfectamente los efectos perniciosos de esa mirada acechante, teorizada por Sartre o Lacan, entre otros.

La apología de la transparencia reivindicada desde el poder no se traduce en una mayor visibilidad de sus estructuras y procesos, sino en la intensificación de sus herramientas de control. La vigilancia constante y escrutadora, provocaría el repliegue de una intimidad asediada por el exceso de transparencia. Cualquier ficción ha sido superada, recientemente, por la realidad misma y hemos podido comprobar los efectos del aislamiento, de la reclusión aséptica a la que, por otro lado, nos inducen habitualmente las sociedades tecnológicas contemporáneas – contagio, seguridad, teletrabajo, *cocooning*-.

Por ello, igual que la ciencia moderna tuvo que poner límites a lo que se puede hacer y no se debe hacer, el psicoanálisis viene a recordarnos que la posibilidad de ver todo no implica que todo pueda verse. Y, en consecuencia, un método que surgió con la determinación de desvelar lo oculto, se mantiene del lado del secreto.

Lo que está en juego es la libertad del sujeto ante las injerencias de un poder difuso que lo somete a un hipervisibilidad lesiva. El discurso puede parecer paranoico si olvidamos que la cultura contemporánea supone el triunfo de la racionalidad tecnoindustrial a costa de la regresión de otros valores que progresivamente han sido instrumentalizados. El empobrecimiento emocional e intelectual que este proceso conlleva ha sido relatado suficientemente en la sociología y la filosofía reciente. La asimetría entre un poder invisible y un ciudadano hipervisible en una realidad diseñada, coloca al segundo en una posición vulnerable. Ya ni siquiera hay necesidad de vigilar, ni de controlar -esa es la clave del panóptico. Todo está interiorizado: lo que se debe consumir, como se debe actuar, lo que se debe pensar.

Resulta imprescindible promover la reflexión acerca de la relación psicológica del hombre con el espacio, de las patologías vinculadas a la percepción y de los hábitos y neurosis propios de las sociedades contemporáneas, con la finalidad de abrir campos de pensamiento liberados del deseo implícito de control patriarcal del ojo. En *La dimensión oculta*,<sup>26</sup> E.T Hall, propone reflexiones de este tipo, destacando como “receptores inmediatos” aquellos que vinculan al sujeto con su entorno más cercano mediante el tacto y de la piel. Ambos están directamente relacionados con el movimiento del cuerpo y su supresión o inhibición dificulta una experiencia sensorial completa que promueve la inacción y la ausencia de interacción.

El arte, la arquitectura y el diseño, son agentes con capacidad de impugnar y contrarrestar los estragos que una cultura de la vigilancia, petrificadora y permanente, provoca en el sujeto. Richard Sennet habla del síndrome de la personalidad del refugiado, que blinda su espacio privado y se aísla presa del miedo.<sup>27</sup> El antídoto contra esta escisión no parece estar en esa torre de cristal “sin puertas, cerrada, de la que todo visitante queda excluido, encajado en espacios estancados y llamado por perspectivas intransitables”<sup>28</sup>, sino en una arquitectura que preserve la intimidad sin ser por ello recinto de exclusión, “que incorpore al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos y nuestra imaginación”<sup>29</sup>.

La dimensión háptica, los afectos, el tiempo y la memoria, constituyen factores de conexión e interacción entre el sujeto y el mundo. Una reflexión

sobre los límites entre espacio exterior/interior, público/privado, debe recordar que el ser humano no ha cesado jamás de crear segundas pieles como lugar de control simbólico, de identidad. Dos psicoanalistas de orientación kleniana, Didier Anzou<sup>30</sup> y Esther Bick<sup>31</sup> emprendieron sendos trabajos en torno a la categoría de piel como continente y su relación con la constitución del yo como un vehículo de comunicación entre el mundo exterior y el mundo interior del sujeto.

La categoría de piel-como-continente será el punto de referencia teórico, fruto de trabajos empíricos en el campo de la clínica, que permitirá explicitar el papel de la piel como mediador en la relación y la creación de un límite entre el mundo interno y el mundo externo del individuo, permitiendo la formación de un Yo<sup>32</sup>.

Desde una perspectiva psicoanalítica y al margen de lecturas patologizantes, éste es un proceso paulatino que el ser humano utiliza a lo largo de la vida para ecualizar sus relaciones con el mundo. El entorno espacial construido, podría ser entendido, entonces, como una segunda piel que, al ser desmaterializado e instrumentalizado en las sociedades de control, pierde su papel como envoltura de lo psíquico. Esta disolución de límites constituiría, para Gérard Wacjman, el horror hipermoderno.<sup>33</sup> Los dispositivos técnicos que promovieron la liberación de las estructuras espaciales, contribuyeron, a su vez, a instaurar funciones retóricas difusas y sumergidas. De hecho, actualmente, el control se ha trasladado desde el espacio físico al espacio virtual. Las casas contemporáneas son todas transparentes, pero las redes digitales que lo posibilitan se han desligado de todo imperativo moral.

Cuando la Antropología cultural estudia las herramientas desarrolladas por el ser humano y sus significados, concluye que éstas responden a aspectos psicológicos de los sujetos que la generan y la consumen.

Indudablemente, los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo, es lo que les da un “alma”, es lo que hace que sean “nuestros”<sup>34</sup>

No importa que hablemos de un bastón de mando, un bureau, un código legal o un palacio de cristal. Tienen un impacto directo en la reproducción de comportamiento social. La emergencia de sujetos y comunidades se vincula directamente a ellos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *La invención de la libertad* (Barcelona: Carroggio, 1964).

<sup>2</sup> Paul Virilio, *La máquina de la visión* (Madrid: Cátedra, 1998), 49.

<sup>3</sup> Vid. Martin Jay, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, (Madrid: Akal, 2007); David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*. (Berkeley: University of California Press, 1993); Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity,” en *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster (Nueva York: Bay Press, 1998) 3-23; Martin Jay, “¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada,” *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n°4, (2007): 7-22; Charles Jenks, “The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction,” ed. Ch. Jenks, *Visual Culture* (Londres y Nueva York: Routledge,



1995): 1-25; Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2006). Rigurosas indagaciones, todas ellas, acerca del régimen escópico dominante en la modernidad, su cuestionamiento por parte de la fenomenología, el estructuralismo y el psicoanálisis y, en el caso de, Juhani Pallasmaa la influencia de la supremacía de lo visual en el ámbito arquitectónico y urbanístico.

<sup>4</sup> Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 19.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, "Paris, capitale du XIXe siècle," en *Le livre des passages* (Paris: Éditions du Cerf, 1993), 239.

<sup>6</sup> Mireille Buydens, "La transparence: obsession et métamorphose," *Intermédialités*, n° 3, (Printemps, 2004): 60.

<sup>7</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julia o la nueva Eloísa* (Madrid: Akal, 2007), 444.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 444.

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Madrid, Ed. Siglo XXI, 2000).

<sup>10</sup> Michel Foucault, "Entretien sur la prison: Le livre et sa methode," *Rev. Magazine Littéraire*, (n.º 101, junio 1975): 27-33.

<sup>11</sup> La adscripción taxonómica del cristal se encuentra entre las rocas y piedras preciosas. El vidrio, en cambio, no posee estructura cristalina. De manera persistente, esta sustancia líquida sobrefundida y solidificada, ha sido empleada para imitar las diversas cristalizaciones que presenta la naturaleza.

<sup>12</sup> Sin duda, es este un buen ejemplo para explicitar la correspondencia entre las relaciones de producción y la cultura. Marx establece una comparación entre ideología y *camera obscura*: en una inversión de la teoría platónica, explicaba que habría que considerar las ideas como simulacros y buscar el conocimiento real en el ámbito de las fuerzas productivas materiales. La ideología, como aparato de inversión, análogo a la *camera obscura*, funcionaría como dispositivo de ocultamiento.

<sup>13</sup> Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthetique du virtuel* (Paris: Galilée, 2002), 235.

<sup>14</sup> Jean-Louis Déotte, "Walter Benjamin y el inconsciente constructivo de Sigfried Giedion," *Revista del Instituto de Filosofía* (Universidad de Valparaíso: Año 1, n° 1, Junio 2013), 57.

<sup>15</sup> Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza," en *Discursos interrumpidos 1* (Madrid: Taurus, 1973), 170-171.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *History and Truth* (Evanston:Northwestern University Press,1965), 276-278.

<sup>17</sup> Vid. Josep Quetglas, *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* (Barcelona: Actar, 2001)

<sup>18</sup> Título del libro publicado en 1982 por el politólogo y urbanista estadounidense Marshall Berman, que a su vez está tomado del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels. Berman analiza la insaciable vorágine en donde el cambio es lo único que permanece y la medida en que la propia individualidad podría estar desvaneciéndose en ese proceso. Se interroga entonces acerca del naufragio de los sueños de progreso y de emancipación colectiva a lo largo del camino.

<sup>19</sup> Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, "Arte y Fotografía II. Las vanguardias y el período de entreguerras," en *Historia General de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), 315.

<sup>20</sup> László y Lucía Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (Munich: Albert Langen, 1925), 26.

<sup>21</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI editores, 1994), 43.

<sup>22</sup> Sigfried Giedion, *Construire en France, construire en fer, construire en béton* (Paris: Éd. de la Villette, 2000), 99.

<sup>23</sup> Óscar Domínguez, en una cena celebrada en 1937, acusa a los partidarios de la arquitectura moderna de haber expulsado al fantasma de la casa y les advierte de su posible venganza. La militancia surrealista del artista canario, le alejaba de las metáforas iluministas de una razón limitante. Vid. Eduardo Westerdahl: Oscar Domínguez, (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 197), 1.

<sup>24</sup> Vid. Jean Starobinski, *Jean Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo* (Madrid: Taurus, 1983).

<sup>25</sup> Vid. Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control" en *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 1995), 265-277.

<sup>26</sup> Vid. Edward. T. Hall, *La dimensión oculta* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2005).

<sup>27</sup> Richard Sennet, *El declive del hombre público* (Barcelona: Península, 2002), 569.

<sup>28</sup> Josep Quetglas, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* (Barcelona: Actar. 2001), 117.

<sup>29</sup> Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 19.

<sup>30</sup> Didier Anzieu, *El Yo piel* (Madrid: Biblioteca Nueva,1987).

<sup>31</sup> Esther Bick, "The experience of the skin in early object relations." In M. Harris (Ed.), *The Collected Papers of Martha Harris and Esther Bick* (Perthshire: Clunie Press,1987), 114-118.

<sup>32</sup> Laura Franco Cian y Silvia Rivera Largacha, “La función de la piel y de las modificaciones corporales en la constitución del Yo,” *Avances en Psicología Latinoamericana* 30 (1), (Bogotá: Universidad del Rosario, Colombia, 2012): 159-169.

<sup>33</sup> Gérard Wajcman, *El ojo absoluto* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 169.

<sup>34</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI editores, 1994), 101.

Fecha de recepción: 2 de enero de 2022

Fecha de revisión: 14 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2022