

ESPACIO BURGUES
EN EL FIN-DE-SIÉCLE

PATRICIO PINTO

EN TORNO A LA OBRA 'A REBOURS' DE JORIS-KARL HUYSMANS

A rebours, como lo explica su autor, es una obra que fue escrita de manera casi automática y, por lo tanto, los temas en ella planteados no responden a una reflexión teórica concreta, sino más bien a un conjunto de intuiciones que se van desplegando de manera muchas veces contradictoria. La obra de J. K. Huysmans se sitúa justo en el momento previo al advenimiento del movimiento moderno, en una época en que el hombre y la sociedad se enfrentan a radicales transformaciones técnicas, sociales y culturales; representó para su tiempo y contexto un radical quiebro con las corrientes literarias vigentes, planteando un giro desde un naturalismo más bien rígido y estructurado hacia un tipo de escritura más abierta y libre. Pero el interés de esta obra se centra además en el modo en que en ella aparece la fisura insalvable entre la nueva sensibilidad que aparece a raíz del nuevo escenario de la ciudad *moderna* y una sociedad que podríamos llamar *tradicional*; o lo que es lo mismo, el abismo entre los aspectos objetivos del proceso de modernización y la forma en el que éstos son subjetivamente asumidos y tratados por parte del individuo.



J.-K. HUYSMANS

A REBOURS

AVEC
UNE PRÉFACE DE L'AUTEUR
MAY 1907 AND 1908 DE 274 AN

Il faut que le roman soit écrit
de haut, sans le souci de plaire
de sa gloire, et qu'il soit écrit
en un style simple et direct.

A PARIS

Au Sans Pareil, 37, Avenue Kléber

MCMXXIV.

LA BONNE COMPAGNIE.

Joris-Karl Huysmans

HUYSMANS Y ZOLA

Charles Marie Georges Huysmans nació en París el año 1848, hijo de padre holandés y madre francesa, cambió posteriormente sus nombres de pila por su traducción al holandés, Joris-Karl, cuando comenzó a escribir. Luego de estudiar en el liceo Saint-Louis, ingresa en el año 1866 a trabajar en el Ministerio del Interior en donde se mantuvo por treinta y dos años. Su tarea, como funcionario menor del ministerio, era la de redactar informes para la policía francesa. Paralelamente, realizó estudios de Derecho y Letras.

Estuvo muy ligado en sus inicios como escritor a los autores reunidos bajo la escuela *Naturalista*, entre los que encontramos a Gustave Flaubert, los hermanos Edmond y Jules Goncourt, Guy de Maupassant, y muy especialmente a Emile Zola, quien ejerció una gran influencia sobre él y a quien le dedicaría su segunda obra, *Les Soeurs Vatard*, publicada en 1879. Zola consideraba al Naturalismo como una suerte de culminación del Realismo, despojado de todos los residuos del romanticismo, al que Zola veía como una «*empresa descabellada*», llevada adelante por «*soñadores sobreexcitados*». Se consideraba a sí mismo continuador de una cadena iluminista inaugurada por Diderot, recuperada luego por Balzac y Stendhal y llevada a la perfección por la obra de Flaubert, y que representaba una visión positivista y objetiva de la

realidad. Así quedó expresado en su ensayo de 1879 titulado *La Novela Experimental*, en el que recurre, casi de manera textual, al texto de fisiología de Claude Bernard «*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*», en el cual Zola dijo encontrar el fundamento para sus teorías literarias, bastando solamente sustituir la palabra *médico* por *novelista*, y de este modo, darle a su pensamiento «*el rigor de una verdad científica*»¹.

A rebours se publica el año 1884, en pleno auge del Naturalismo, escuela que en ese momento, según Huysmans, «*jadeaba dando vueltas al mismo círculo*», condenando a todos los escritores que participaban en «*las veladas de Médan*» a «*merodear por unos caminos explorados ya por todas partes*»².

A rebours se plantea entonces para Huysmans como una escapatoria de este camino sin salida, pero de una manera no premeditada, ya que el propio autor confiesa que la obra fue escrita «*de un modo totalmente inconsciente, imaginada, sin ideas preconcebidas, sin intenciones futuras, sin absolutamente nada*»³.

Admirada incondicionalmente por Oscar Wilde, es justamente *A rebours* la obra que Lord Henry Wotton regala al aún inocente Dorian Gray en la célebre obra de Wilde *El Retrato de Dorian Gray*. Dorian es influenciado definitivamente por este libro, al que describe como «*el libro más extraño que jamás había leído*»⁴. Posteriormente servirá de inspiración para los poetas simbolistas, entre ellos Mallarmé, amigo íntimo de Huysmans, e incluso más adelante a los propios surrealistas.

Hacia el año 1892, Huysmans se convierte al catolicismo luego de una profunda crisis mística, realizando varias estancias en conventos trapenses y benedictinos. Esta situación quedará reflejada en sus obras posteriores, como *Lá-Bas* (1891), *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) y *L'oblat* (1903).

Huysmans muere el año 1907, víctima de un cáncer de garganta.

¹ Jarque, Vicente, «Emile Zola», en Bozal, Valeriano ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor, 1996

² Huysmans, Joris-Karl, *Contra Natura*, Barcelona: Tusquets, 1980, p. 19. En prefacio del autor escrito veinte años después de la novela. Huysmans asistía, lo mismo que el resto de los escritores cercanos al Naturalismo, a las veladas literarias que se llevaban a cabo en la casa de campo de Zola, llamada Médan, y que a la vez hace referencia a una colección de cuentos en la que debutó Guy de Maupassant y en la que el propio Huysmans publicó un cuento, y que se llamó *Las Veladas de Médan*.

³ *Ibid.* p. 21

⁴ Wilde, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 231

ÉMIGRATION INTÉRIEURE: LA CASA COMO SANTUARIO

El protagonista del libro de Huysmans es el duque Jean Floresses Des Esseintes, quien pertenecía a una tradicional familia aristocrática francesa, heredero sin descendencia de una considerable fortuna familiar. Pasó una infancia triste y solitaria, siempre aquejado de fiebres y enfermedades. Cumplida la mayoría de edad, Des Esseintes tomó posesión de su fortuna, asesorado por su tutor, el conde de Montchevreil, con quien mantuvo una breve relación, pero al que dejó de ver, agobiado por las interminables historias de glorias pasadas que al conde le encantaba repetir.

Optó entonces por trasladarse a la ciudad, y entrar en contacto con jóvenes de su edad, sólo para darse cuenta que «*eran en su mayoría unos tontainas, sumisos y presumidillos, pésimos estudiantes, verdaderas calamidades...*».⁵ Tras un año de vida disipada, Des Esseintes se sintió hastiado de la compañía de estos personajes y comenzó a imaginar la idea de la construcción de «*un arca resguardada en tierra firme, en donde pudiera refugiarse del incesante diluvio de la estupidez humana*».⁶

Esta suerte de *molestia* frente a una sociedad cada vez más dominada por la cultura del dinero ya había producido una reacción por parte de un grupo de jóvenes aristócratas quienes, a principios del XIX, tal como lo describe el sociólogo Richard Sennett en su libro *La conciencia del ojo*, protagonizaron una suerte de emigración hacia zonas rurales de París como una manera de manifestar su rechazo a un gobierno y a una sociedad que consideraban inapropiada. Se trató de «*un retiro voluntario y dictado por el disgusto ante una sociedad materialista*».⁷ Este movimiento, conocido

como la *émigration intérieure* anticipa en cuánto a su espíritu el retiro de nuestro personaje, representante de la crisis total del individuo ante la ciudad moderna.

La dualidad entre interior y exterior, y que originalmente se manifiesta sólo en términos metafísicos, se materializa por primera vez en la ciudad medioeval, en la que la precisión de la construcción de las catedrales adquiría un sentido espiritual, y lo diferenciaba de esta manera del caos y desorden de la ciudad que lo rodeaba, transformándolo en un espacio singular. Frente a este edificio se generó un espacio singular, el *atrio*, una zona de inmunidad a la que acudían los necesitados y en los que era obligatorio prestarles ayuda. Este lugar representaba el *interior* protegido frente al caos *exterior* de la ciudad, toda ella lugar seglar de mercado e intercambio.⁸

Durante la revolución industrial y como consecuencia de las tremendas transformaciones del espacio urbano, se produjo un anhelo de santuario espiritual, y éste fue desplazado desde el espacio sagrado del templo, hacia ese otro espacio interior que es la casa. La casa se transforma en la versión seglar del refugio espiritual, se transforma en un *santuario laico*.

Esto explicaría la necesidad de Des Esseintes de convertir su refugio en una especie de lugar de retiro, lo que logra en parte transformando su dormitorio en una suerte de celda monacal, ocupando para ello una cama de hierro colado con magníficas decoraciones y hecha a partir de las balaustradas de una vieja mansión, un reclinatorio a modo de mesita de noche, un banco de capilla y una serie de candelabros de iglesia para lograr una iluminación tenue y amarillenta, como en una antigua capilla. «*Le seducía más que nunca la idea de ocultarse lejos del mundo, de encerrarse en un abrigado retiro, al cual llegara amortiguado el estrépito atronador que produce el inexorable barullo de la existencia*».⁹ O bien, el barullo de la industria, el sonido atronador de las máquinas, la contaminación de las chimeneas. Muchos de estos aspectos ambientales, se dejan ver en los argumentos que Des Esseintes explicita para su alejamiento de la ciudad, dando la idea de querer construir un refugio que *filtre* o *amortigüe* estos aspectos contaminantes de la existencia.

⁵ *Contra Natura*, p. 37

⁶ *Ibid.*, p. 38

⁷ Sennett, Richard, *La Conciencia del Ojo*, Barcelona: Versal, 1991, p. 49

⁸ *Ibid.*, p. 34

⁹ *Contra Natura*, p. 39

UN INTERIOR CONTRA NATURA: EL JUEGO DE CAJAS JAPONESAS

Des Esseintes concebirá su casa a modo de una obra única, irrepetible, producto de la individualidad de su dueño, repitiendo una idea que será muy común durante el fin de siglo francés y que se conocerá con el nombre genérico de *Maison d'Artiste*, nombre que muy probablemente proviene de la obra homónima de los hermanos Goncourt en la que describen con gran detalle su casa, sus muebles y sus colecciones.¹⁰

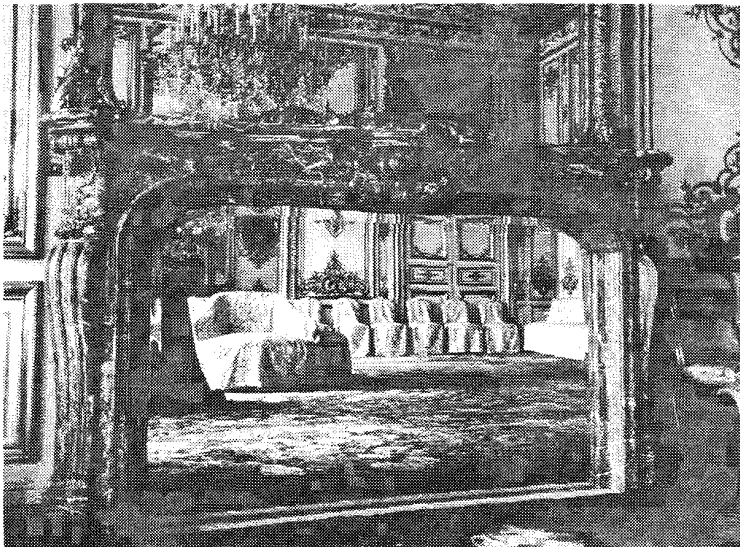
Des Esseintes se volcará a resolver los aspectos relativos a la decoración y el mobiliario, los colores y la iluminación, con el fin de crear un paisaje interior marcadamente *artificial* en el que tendrá más importancia la luz artificial que la natural, y la relación de la primera con los colores de las estancias, ya que estaba

convencido que «sólo la noche proporciona verdadera intimidad y aislamiento». El juego con los colores y el cerramiento hacia el exterior reafirma la búsqueda de lo ideal a través de la negación de la realidad y la afirmación de la ilusión, «*haciendo uso de velos para vestir la verdad desnuda*».¹¹

Es por este motivo que se inclina por el color anaranjado para los muros interiores, color que considera «*ácido y antinatural*». Esta atmósfera artificial estaba reforzada además por el uso en las ventanas de vidrieras azuladas que impedían la vista y apenas dejaban pasar una luz muy tenue, creando una relación *turbia* con el exterior, una relación mediada por un elemento que juega el papel de *esterilizador*, no permitiendo la contaminación del interior por parte del exterior degradado.

De los espacios creados por Des Esseintes quizás el más peculiar sea el reservado para el comedor, aislado del resto de la casa por medio de pasillos acolchados, inserto en el interior del espacio original a la manera de «*esas cajas japonesas que pueden colocarse unas dentro de otras*». Se trataba de un espacio concebido a modo de barco, con techo abovedado sostenido por vigas arqueadas, revestido enteramente en madera, y en el que se había considerado una abertura de tipo *ojo de buey* justo al frente de la ventana del recinto original; pero entre las dos ventanas se había colocado un gran acuario de modo que la luz para finalmente llegar al interior, debía atravesar una serie de filtros, generando en el comedor una atmósfera enrarecida, acuática, cambiante y móvil. Des Esseintes «*se imaginaba entonces estar en la entrecubierta de un bergantín y contemplaba con curiosidad unos ingeniosos peces artificiales, movidos por mecanismos de relojería, que se deslizaban ante el ojo de buey para perderse entre falsas plantas marinas*».¹² El barco, según Foucault, «*es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está encerrado sobre sí mismo*»,¹³ y ésta es justamente la voluntad de Des Esseintes, crear un espacio interior resguardado, protegido, *inmutable*, un interior suspendido en el tiempo, eterno e inviolable.

E. Atget, Ambassade d'Autriche. Hôtel de Matignon, 57, rue de Varenne. 1905



¹⁰ Goncourt, Edmond de, *La maison d'un artiste*, París, 1880

¹¹ *Contra Natura*, p. 45

UN UNIVERSO DE OBJETOS

Wilde prefiere la comodidad de un interior que el desorden, incomodidad y desproporción del aire libre, ya que «*en una casa, todos nos sentimos proporcionados... Todo nos está en ella subordinado, hecho a nuestro uso y nuestra satisfacción*».¹⁴ El interior de la casa es el lugar en el que la individualidad cobra relevancia, y en el que es posible reunir, sin la necesidad de desplazarse y a través de un *fútil subterfugio*, todos los objetos de nuestro deseo. En el interior burgués, los objetos son protagonistas principales, y así lo manifiesta Des Esseintes al describir de forma minuciosa, detallada y apasionada cada una de sus posesiones. Son estos objetos los que finalmente lo acompañan en esta reclusión, y es a través de ellos que Des Esseintes se completa, formando una unidad indivisible. Vamos viendo.

Quizás el más antinatural de los objetos atesorados por el joven aristócrata sea la tortuga dorada. Se trata de una tortuga viva que fue en principio sometida a un baño de oro, de modo que al moverse sobre el fondo de una alfombra ricamente decorada que Des Esseintes tenía en su hogar, hiciera resaltar aún más los vivos colores del tejido. Luego, al resultarle poco satisfactorios los resultados, decidió engarzar en el caparazón de la tortuga, una serie de raras piedras preciosas, naturales y artificiales, formando un complicado dibujo obtenido de un libro de estampas japonesas. Para Baudrillard, la presencia patética de perros, gatos, tortugas o canarios «*es indicio de un fracaso de la relación humana y de un recurso a un universo doméstico narcisista, donde la subjetividad se consume en plena quietud*».¹⁵ Nada más cierto en el caso de Des Esseintes, quien justamente se encuentra recluido luego de su fracaso en el intento de insertarse en una sociedad que le resultaba extraña y ajena.

Las pinturas representaban otras de las posesiones más queridas por Des Esseintes. Y entre ellas, había un pintor que le entusiasmaba especialmente: Gustave Moreau. Había adquirido dos obras de él y que corresponden a *Salomé* y *L'Apparition*, ambas presentadas por Moreau con motivo de la celebración del Salón de 1876. El joven describe con gran detalle ambas pinturas, resaltando su belleza intemporal. Para J. K. Huysmans Moreau representaba un «*místico*

encerrado, en el corazón mismo de París, en el interior de una célula en la que ya no penetra el ruido de la vida contemporánea...».¹⁶ El paralelismo con el personaje de Des Esseintes es evidente.

Este es parte del universo que Des Esseintes construye, un mundo simbólico y recargado, fastuoso y decadente, espejo del alma agonizante de una burguesía aristocrática que no encuentra su lugar en la ciudad que se construye fuera de las cuatro paredes de su casa-refugio-santuario.

Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876



¹² *Contra Natura*, p. 51

¹³ Foucault, Michel, «Espacios Otros: Utopías y Heterotopías», *Carrer de la Ciutat*, 1, Barcelona, Enero 1978, p. 8

¹⁴ Wilde, Oscar, *Intenciones*, Madrid: Taurus, 1972, p. 14

¹⁵ Baudrillard, Jean, *El Sistema de los Objetos*, Mexico: Siglo XXI, 1969, p. 101

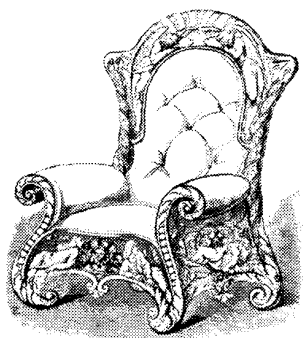
COLECCIÓN Y TRADICIÓN

La idea de refugio espiritual se completa con los objetos. Ellos nos conectan directamente con nuestro pasado, nuestra memoria y nuestras tradiciones. «Tal y como una iglesia no es verdaderamente sagrada más que cuando guarda en su seno algunos huesos y algunas reliquias, así (la persona) no se sentirá verdaderamente en su casa más que cuando pueda sentir, en el corazón de sus muros... la presencia íntima, pero sublime, de una piedra que da testimonio de generaciones pasadas».¹⁷ El objeto antiguo representa el tiempo, y más específicamente, la persistencia del tiempo pasado congelado en un presente que se pretende sea eterno e inmutable.

Ésta es la tradición que inaugura John Soane en su casa-museo de Lincoln Inn Fields, y que a su vez se emparenta con las corrientes pintoresquistas tan en boga en Inglaterra de fines del XVIII. Construida a lo largo de toda su vida, desde aproximadamente 1792, fue creciendo por agregación a medida que sus colecciones se iban engrosando. Lo que pretendía Soane era la creación de una *obra de arte total*, a través de la conformación de un interior intemporal y eterno repleto con los objetos de sus colecciones: yesos y mármoles, pinturas, esculturas y urnas mortuorias. En él Soane incluso llega a construir unas falsas ruinas de un monasterio trayendo fragmentos medioevales desde el Palacio de Westminster, y unas falsas catacumbas a modo de columbario romano. Se trata finalmente de una operación destinada a transformar la casa en una suerte de *reliquia*, validada por las antigüedades.¹⁸

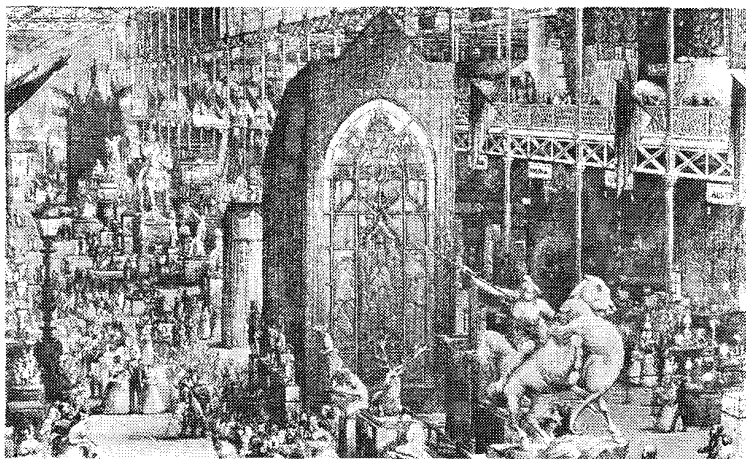
La creciente culturización de la burguesía, su asiduidad a los museos y su valoración de lo antiguo, hacen que sea deseable tener reliquias del pasado reunidas en gabinetes, vitrinas, colecciones, como una manera de testificar su cultura y aumentar su prestigio. Es un modo de legitimar socialmente a aquellos burgueses que han ascendido socialmente en el medio urbano, como una forma de integración.

Los ornamentos pasarán de ser objetos secundarios, a ser predominantes, más importantes que la propia arquitectura. A todo esto se suma la confusión de estilos, expresado en la arquitectura a través del eclecticismos historicista reinante, y en los objetos ornamentales a través de una pegatina de estilos



Sillón El Soñador, Paul Gropius. Papier Maché. Expo. Universal Londres, 1851.

Exposición de Londres de 1851, Talli's History and Description of the Crystal Palace, 1851



¹⁶ Huymans, Joris-Karl, «Le Salon de 1880», en *L'Art Moderne-Certains*, Paris 1975

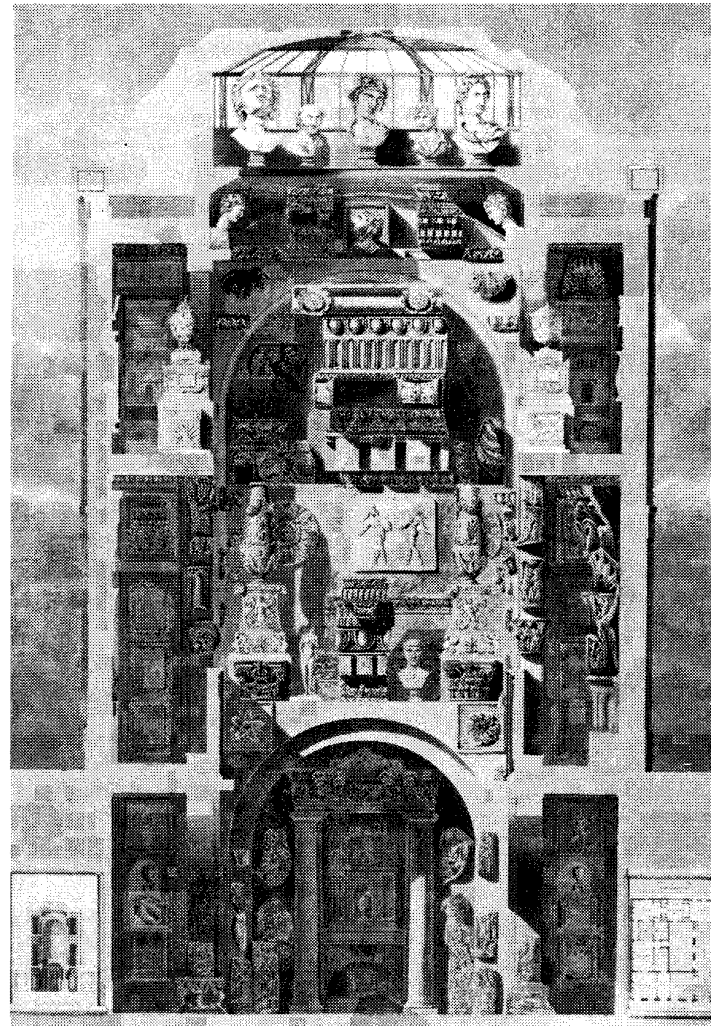
¹⁷ Baudrillard, Jean, *op. cit.* p. 88

¹⁸ Buzas, Stefan. Ed. *Sir John Soane's Museum, Londres*, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1994

mezclados por los artesanos sin mayor educación en las artes decorativas. Los salones de las casas se transforman en verdaderos *laberintos domésticos* en los que es posible encontrar de todo, reproduciendo el ambiente saturado de las Exposiciones Universales, lugar en los que los objetos producidos por la industria se reúnen en un esfuerzo enciclopédico típicamente *novecentista*. Benjamin dirá que «*las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía... inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar*».¹⁹ En el interior de estas grandes construcciones de acero el hombre es deslumbrado por la avalancha de productos y el vértigo de los estilos, y es a la vez sustraído de la realidad, engullido por la fantasmagoría creada por el mercado, en la que el hombre se abandona a *disfrutar la enajenación de sí mismo y de los demás*.

Este esfuerzo enciclopédico, esta voluntad de reunir en un sólo lugar todos los países, todos los estilos, todos los productos, responde por una parte a las exigencias de universalidad y minuciosidad de la burguesía, y por otra parte «*participa de un modo indirecto del esfuerzo de cartografía intelectual del tiempo y del espacio que anima a la cultura europea del siglo XIX*».²⁰ Tal es la metáfora expuesta en la construcción de los muebles *enciclopédicos* que tanto furor causaron durante las Exposiciones Universales, algunos de los cuales incluso contaban con *guías de lectura* para su mejor interpretación.

Monk's Parlour, n° 13 Lincoln's Inn Fields. H. Shaw. (John Britton, *The union of Architecture, Sculpture and Painting*. London, 1827, plate 7).



¹⁹ Benjamin, Walter, «Grandville o las Exposiciones Universales» en: *Poesía y Capitalismo*, Madrid: Taurus, 1972, p. 179

²⁰ Vernes, Michel, «Bric-a-brac de l'art industriel», *Architecture Interieure Créé*, 254, París, 1993, p. 50



E. Atget, Intérieur de M. B., collectionneur. Rue de Vaugirard. 1910.

EL PAISAJE DEL ALMA

Los objetos en el interior burgués se transforman en huellas que dan cuenta de nuestro paso por el mundo. Las colecciones dan cuenta de nuestro esfuerzo por ordenar, conocer y apropiarnos del mundo. Pero además, en esta operación se expresa la naturaleza más íntima del propietario, o como dice Pere Hereu, se construye un *interior como paisaje del alma*.²¹ Veamos. Marie de Saverny, alias Mme. d'Alq, autora de algunos de los numerosos manuales de civildad redactados para la burguesía inquieta y ascendente de fines del XIX, describe lo siguiente: «cuando visito por primera vez una casa y que el destino quiere que me quede un instante sola en el salón esperando a la dueña de casa, sé de antemano cuales son sus gustos, su espíritu, su educación e incluso yo diría su figura, su talla, su fisonomía por el simple examen de los objetos que me rodean».²² Los objetos son un reflejo de nuestro espíritu, he allí su relevancia. Y por esto mismo, jamás se tratará de objetos utilitarios, sino de objetos de arte, «abstraídos de su función y vueltos relativos al sujeto». En esta identificación sujeto-objeto y en la pérdida de su función se establece el fundamento del objeto de colección. Pero esta colección no es un simple amontonamiento de objetos uno al lado del otro, sino un orden subjetivo que nos remite nuevamente al sujeto: «no basta con amontonar bibelots uno sobre otro, ni de poner lado a lado objetos de indiscutible valor para obtener un grupo armonioso. Este es un punto muy delicado en el que se manifiesta de manera especial el gusto de la dueña de casa. Es la manera en que estos miles de nada, tan preciados, son escogidos y dispuestos, en que finalmente el salón se reviste de un estilo personal».²³

El coleccionista realiza una operación nostálgica de atesoramiento de objetos, con el fin de recuperar aquello que adivina se perderá irremediabilmente. Es al mismo tiempo una negación del presente industrializado y una añoranza del pasado. Es la construcción de un interior eterno, inviolable, seguro, en el que se asegura la condición de posesión absoluta que ya no se puede dar en el mundo exterior del intercambio, de la equivalencia.

Y nada es más expresivo de esta voluntad que la imagen del reloj sobre la chimenea: el control del tiempo, atrapado y congelado, colocado en una situación de privilegio sobre aquel elemento que representa

²¹ Hereu, Pere, «Lujo e Interior Burgués en la segunda mitad del siglo XIX», *Anales de Arquitectura*, Universidad de Valladolid, 2, 1990, p. 112

²² Vernes, Michel. *op. cit.* p. 54

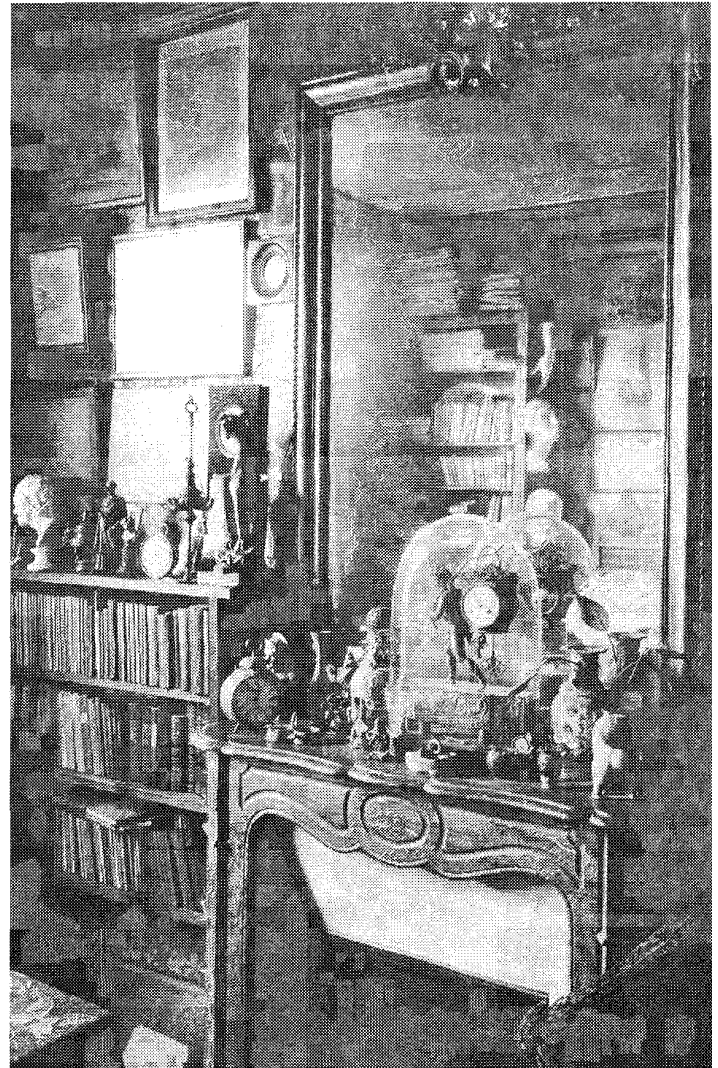
²³ Vernes, Michel. *op. cit.* p. 53

justamente el hogar, el calor del fuego, la intimidad, el refugio protegido del frío que trata de colarse desde el exterior. Y si a estos dos elementos sumamos además el espejo, se construye lo que Baudrillard reconoce como el *más extraordinario resumen simbólico de la domesticidad burguesa*. El espejo representa un *papel ideológico de redundancia*, multiplica la ya recargada interioridad, juega con la apariencia y los bienes de la persona burguesa, y se rodea a sí mismo de un recargado marco, que viene a sumarse a la multiplicidad de estilos repetidos hasta el infinito en los reflejos.

El coleccionista pertenece, según Benjamin, a una «*raza de gigantes burgueses*», que emprende una operación titánica que pretende devolver la obra de arte a su lugar original en la sociedad. La idea de todo gran coleccionista es según Benjamin «*restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad, de la cual estaba amputada hasta el punto que el lugar en el que la encontró era el mercado. En este perduraba, reducida a mercancía, lejos tanto de los que la producen como de los que pueden entenderla*».²⁴

La casa es el último refugio del arte, el lugar en el que los objetos por él atesorados, pierden su condición de utilidad para transformarse en objetos inútiles. *Todo arte es completamente inútil*, dirá Wilde, ya que toda cosa que nos sea necesaria o útil, se encuentra fuera de la esfera del arte. Sin embargo, será justamente esta condición funcional la que será recuperada posteriormente como la manera de producir la esperada renovación estética y el nacimiento de un nuevo lenguaje más despojado y desnudo para la arquitectura, de modo de poder rescatarla de dónde se encontraba sepultada, bajo la avalancha de *bibelots*, que ya no permitían siquiera la movilidad de las ideas.

La cheminée du salon d'Atget, 1910



Patricio Pinto es arquitecto, y alumno de doctorado del Departament de Composició Arquitectònica, ETSAB-UPC

²⁴ Benjamin, Walter, *Ibid.*, p. 132