

UNA VISIÓN PROSPECTIVA DE LA NOVELA

CARLOS O. ■
ANTOGNAZZI
ESCRITOR

Relación entre la creación literaria y la arquitectónica

1

Este trabajo plantea la vinculación entre dos disciplinas aparentemente disímiles. Se sugiere que en la creación novelística y arquitectónica hay elementos y/o conductas comunes, y que así como el autor no elabora completamente el texto antes de escribirlo, sino que se deja influir y modificar por él durante el proceso de creación, el arquitecto también se deja influir por el proceso de elaboración del proyecto, porque ni el escritor ni el arquitecto están fuera de la obra que crean. Se señala, además, la importancia del lector (o comitente) como cogestor del texto (la obra) y el valor del azar en todo el proceso.

2

La teoría del caos sugiere que todo vaticinio puede estar condenado al fracaso. La literatura incorporó la teoría a la novela: desde Fallaci en *Inshallah*, a Crichton en *Parque jurásico*. Pero esta teoría también nos dice que del caos puede surgir el orden. Los científicos están considerando que el universo no es ordenado y armónico como se creía, sino que es caótico. Y dentro de ese caos aparecerían ciertos momentos de orden. En toda novela hay un eje vertebrador, aun en los casos en que el texto sugiere la máxima libertad o el caos. Una novela arquetípica es *Ulises*, de Joyce, que, como el mismo Joyce se encargó de demostrar, posee una estructura perfectamente acotada. De esto podemos extraer una moraleja con tono de

paradoja: el caos, para ser *dicho*, requiere de un orden previo que lo posibilite. Hay cinco novelas que lo ejemplifican: *El opus*, de Riestra; *El jardín botánico*, de Simon; *Museo de la novela de la eterna*, de Fernández; *Abaddón el exterminador*, de Sábato; y *62, Modelo para armar*, de Cortázar.

La novela es el género literario que permite la incorporación de los demás géneros dentro de su discurso. Es un género abierto, en permanente mutación. Un gerundio, un constante estar siendo. Se pueden agrupar en dos bloques: las que priorizan las historias y las que priorizan la forma. La experiencia dice que se mantienen vigentes aquellas que han jerarquizado la historia por sobre la forma; *La odisea*, atribuida a Homero, sería el ejemplo más categórico. Las otras novelas terminan abasteciendo los cenáculos intelectuales, los ámbitos universitarios, los círculos de iniciados, pero no siempre, o no necesariamente, hacen la historia en el sentido de permanencia.

La Historia puede ser tomada, también, no ya como un continuo, sino como una serie de hechos que se entrelazan, se disocian, se yuxtaponen o se oponen. Aparece el concepto de relatividad. Y en ella la casualidad y el azar surgen como elementos sintomáticos.

3

Hay dos cuentos de Borges (ambos de *Ficciones*) que ejemplifican esto: *Pierre Menard, autor del Quijote* y *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

En el primero Borges hace notar el valor del lector para que un texto tenga sentido. Cada uno de nosotros es el autor del Quijote, porque al leer reescribimos el libro. Barthes equiparaba lectura a escritura: todo lector es escritor. El hecho físico de escribir es (casi) anecdótico. Al leer cada uno participa en el texto y lo reelabora desde su propio conocimiento y sensibilidad.

En *El jardín de los senderos que se bifurcan* Borges hace notar el valor de la *elección* que no siempre, o no necesariamente, es voluntaria (en toda elección que creemos consciente participa el azar): *Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca*

todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos: en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. Y agrega Borges, reforzando la idea: *El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.*

En ambos cuentos se establece con claridad, primero, la categoría del lector (como copartícipe o cogestor de la obra literaria). Segundo, el parámetro de la casualidad (como hecho que genera la Historia, porque elegimos una senda u otra sin saber adónde nos llevan. Sólo se lo descubre al recorrerla, no antes). Podemos extrapolar estas situaciones a la arquitectura: el arquitecto es cogestor de la obra, y la obra también está sujeta a lo imprevisible, no sólo al diseño del arquitecto.

4

¿Cómo será la novela dentro de veinte años? La pregunta encierra otra, sesgada: ¿cómo será mi vida dentro de veinte años? Sólo entendiendo esto podemos llegar a vislumbrar cómo será la novela o la casa donde viviremos. Al cambiar el conocimiento cambia el ser humano, al cambiar el ser humano cambia la novela y la arquitectura. Estos aspectos están firmemente relacionados porque hacen a la esfera humana; son manifestaciones que no pueden disociarse del Yo.

Hay tres novelas que podemos considerar arquetípicas: *Zona exterior*, de Theroux; *Neuromante*, de Gibson; y *Hacia el final del tiempo*, de Updike. En las tres (que, a su manera, son continuadoras de los vaticinios de Orwell y Bradbury) se aventuran futuros posibles: Theroux señala la importancia de los *hackers*, la tecnología que crea un ser egoísta, paranoico y sumamente rápido con las computadoras; Gibson preconiza la civilización ciberpunk, la androginia y un nuevo lenguaje que incorpora lo tecnológico; Updike, la posibilidad de una tercera guerra y la desesperanza de quien ya no cree en nada. Todos coinciden en la contaminación (acústica, lingüística, visual, radiactiva, etc.). Estos libros pudieron concebirse porque extrapolaron situaciones del presente: la contaminación

es real hoy en día, la posibilidad de una nueva guerra es posible, la cultura ciberpunk es una realidad en muchos ámbitos. Se entiende que estos autores no pretendieron pontificar sobre el futuro, sino que escribieron novelas. Toda novela es, primero, un producto artístico, no científico, y segundo, una mentira. Se *sugiere* la verdad, o una *posibilidad*, desde la mentira. Lo que una novela puede decirnos sobre el mundo es una *sugerencia* que nace de la manipulación de la información que hace el novelista. Escribir es una forma de *interpretar* y *cuestionar* esa realidad circundante, una forma de *decir* el mundo y *decirse el autor* en ese mundo. Y lo dice en acto de escritura, en el proceso creativo. El acto es descubrimiento y posicionamiento, y a medida que escribimos vamos revelando el mundo. La escritura es un acto de revelación que funciona en dos sentidos simultáneos: revela el mundo y nos revela a nosotros mismos en relación con ese mundo. Nos ubicamos en el universo a partir del acto.

5

Toffler vaticina que la tendencia es trabajar cada vez más desde el hogar. Los elementos que conocemos hoy sobre nuestra vida son la electrónica, la globalización, una pseudo libertad para elegir (no elige quien tiene mucho para elegir, sino quien conoce lo poco que tiene), y la posibilidad de acceder a la información desde nuestra casa vía Internet. Es dable pensar que estas facilidades no sólo continuarán en los próximos años, sino que además se incrementarán.

6

Una novela nace de la sensibilidad. Es una estructura que sugiere la vida a través de un personaje. Está sujeta al azar, más allá de la estructura que la vertebra. Y cuanto más elástica es la estructura, mejor podrá acomodarse el texto a distintas épocas. La libertad creativa (entendiendo por tal la posición del escritor ante el texto) es fundamental. De allí, que suelen perdurar aquellas novelas que cuentan historias y no tanto las que priorizan determinados recursos técnicos, porque éstos pueden pasar de moda, mientras las historias permanecen por responder a

un hecho lúdico. Eso hace que sigamos leyendo a los griegos, no con la misma posición ni expectativas que los contemporáneos de Homero, pero sí con la misma fascinación por una historia que nos habla al corazón, no tanto al intelecto. Edipo sigue cautivando porque alude al ser humano, no solamente a un ciudadano griego de hace dos mil años.

7

¿Qué somos cuando escribimos, cuando inventamos una historia? ¿Somos nosotros mismos siempre, todo el tiempo? ¿Somos el que escribe y el que hace las compras en el supermercado? ¿Somos el que hace el amor y el que discute y golpea? ¿O somos otro, uno diferente para cada una de estas acciones? En *Contra Saint-Beuve*, Proust procuró iluminar esta situación al decir que *un libro es el producto de otro yo del que manifestamos en nuestras costumbres, en nuestra sociedad y en nuestros vicios*. Otro yo, dice Proust. ¿Somos múltiples cuando escribimos? ¿Somos uno -o muchos- al escribir, y mientras lo hacemos nos modificamos -¿diversificamos?- otra vez en muchos otros? ¿Podemos decir qué somos si estamos sujetos a la permanente mutabilidad de nuestro yo?

Personalidad viene de persona, y persona viene del griego *prosopon*: máscara. Ser persona es estar enmascarado.

8

Una novela puede nacer con una frase y un tono, pero también puede nacer con un personaje, y se busca entonces una historia a su medida. También el arquitecto debe diseñar una casa a medida del cliente. Pirandello bosquejó así Seis personajes en busca de un autor: están los personajes, ahora falta el autor que les escriba una historia.

En uno de sus libros Stephen King hace notar que, al lado de un ser humano, un personaje literario, por mejor concebido que esté, no es más que *un saco de huesos*: una cáscara, algo que hay que llenar, darle vida, darle características propias. Un vacío que debe ser puesto en marcha. Esa es la tarea del novelista: hacer que ese *saco de huesos* convenza al lector de que en realidad es un semejante, alguien con las mismas virtudes y

defectos que cualquiera de nosotros. El arquitecto en cambio tiene un ser real ante sí; no necesita convencerse.

9

Aquella novela que se sigue leyendo es la que acompaña, no la que se impone. Borges sostenía que había que leer los libros por placer y no por obligación. La novela debe pensarse en la misma forma. Sólo si acompaña se podrá releer, independientemente de la época en que fue concebida. Acompañar con naturalidad, no en base a esquemas. Los esquemas son rígidos, encorsetan, y la novela que se sigue leyendo no tolera los encorsetamientos. Lo artificial, lo impuesto, no funciona. Cuando hay información suficiente todo lo impuesto termina por derrumbarse. El muro de Berlín es el ejemplo más contundente. Cuando Michael Foucault habla del poder lo democratiza: nadie ostenta por sí solo (o en sí) el poder; el poder radica en todas partes. En la cátedra, sí, pero también en el alumno. En el dictador, obviamente, pero también en el pueblo que lo sufre (y lo acepta o se rebela). En el escritor, por supuesto, pero también en sus personajes.

A grandes rasgos se pueden establecer dos categorías: aquellos autores que trabajan con una estructura previamente determinada y que durante la escritura se limitan a llenar los huecos de esa estructura, como si se tratara de volcar hormigón en un encofrado, y aquellos que, pese a poseer una línea estructural general, escriben sin tener claro el panorama del texto acabado. Los primeros suelen escribir para decir o mostrar algo. Los segundos, para descubrir qué es lo que quieren decir o mostrar.

La libertad, la elasticidad, la duda, la permeabilidad, el juego con el azar y los imponderables aparecen con mayor claridad en la segunda posición: la de los autores que escriben para descubrir sobre la marcha, en el proceso de escritura, qué quieren decir. Estos son autores que necesitan del acto para saber recién entonces qué es lo que los impulsa a escribir. Como enseña Escher en uno de sus trabajos: una mano dibuja a otra mano que, saliéndose del papel, asumiendo la triple dimensión del espacio, está dibujando a la primera. En otras palabras: escribo para saber qué escribo.

Dentro de esta posición se encuentran, entre otros, los argentinos Juan José Saer y Ricardo Piglia.

10

Un autor que escribe para saber lo que quiere escribir es el que va a permitirse ser influido por otros autores, por el medio, por la propia escritura, por las pocas o muchas ganas que tenga de escribir ese día en especial. Y también por sus personajes. Suele decirse que *los personajes se escaparon de las manos del autor*. Es una forma gráfica de señalar el grado de elasticidad del escritor, que no vaciló en dejarse llevar por el ritmo de la historia, por el vaivén de la trama, por el fluir del propio discurso, y permitió que aparecieran ciertas cosas, elementos que no estaban programados previamente, y que por lo mismo no son totalmente lógicos o racionales. Hay una retroalimentación: el escritor es uno cuando comienza a escribir y otro cuando termina la obra. No sólo porque siempre estamos cambiando, sino porque el proceso creativo supone un ida y vuelta, en donde el escritor modifica a la trama y el libro modifica a su vez al escritor. El escritor es *parte*, no está afuera de la creación. Influye sobre su obra y a su vez es influido por ella. Así ocurre con la casa, también. Así ocurre con toda creación, porque es *el hombre* quien está sujeto a los imponderables.

Se elige sobre la marcha, como en *Las mil y una noches* o en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Si elegimos este sendero, ocurrirá tal cosa; si, en cambio, elegimos aquél, ocurrirá tal otra. Con la diferencia de que la elección no va precedida del conocimiento de lo que va a ocurrir; se descubre lo que ocurre una vez que se recorre la senda. De allí esa sentencia de Kundera en *La insostenible levedad del ser* cuando dice que *no existe posibilidad alguna de comprobar cuál de las decisiones es la mejor, porque no existe comparación alguna. El hombre vive todo a la primera y sin preparación*. La historia se desarrolla como una alfombra: no sabemos de antemano qué diseños o dibujos tiene, los vamos descubriendo a medida que la desenrollamos.

Piglia ha señalado que escribe *cuando encuentra el tono*. Es decir, no importa tanto la historia, la anécdota, sino el fluir del

discurso. Esta actitud puede remitir a la retórica, que en su caso extremo se anula a sí misma por imposibilidad de avanzar en la historia (como suele ocurrir en algunas novelas de Bianciotti y, aunque debido también a otros factores, en Butor, Robbe-Grillet, Simon). También la arquitectura sufre este problema: baste pensar en las obras de Gaudí o Hundertwasser: sobrecargadas, hiperorgánicas, falsamente naturales.

11

La novela que permanece, decíamos antes, es aquella que acompaña al ser humano, que no se le impone. Podemos continuar con el paralelo y decir que la arquitectura que sigue sirviendo es también la que acompaña y no se impone. *Acompañar* es sinónimo de blandura, elasticidad, comprensión. Acompaña aquello que puede adaptarse a los cambios. Es ilustrativa la sentencia oriental de que el ser humano debe ser como un junco, que no se opone al viento sino que se dobla para luego recuperar su forma. Acompaña, además, aquella novela cuyos personajes logran despegarse del papel: los que son verosímiles, que podemos sentir a nuestro lado como si estuvieran leyendo junto a nosotros; los personajes que tienen tanta libertad como tenemos nosotros. Un personaje se despega del papel cuando posee cualidades que lo hacen humano. Cuando deja de ser un *saco de huesos*. Un tic nervioso, por ejemplo, un tartamudeo, su forma de vestir, un gusto determinado en las comidas, una posición ante el mundo. No se trata de seres perfectos; son seres que también cometen errores. Son de papel y tinta, pero que *parecen* de carne y hueso. No son héroes, son humanos. Los Rambo, los Superman, los Batman, no son creíbles, viven al margen de la realidad, viven en el mundo bidimensional de la creación plástica, no en la *tetradimensión* del ser humano. En *La casa Rusia* Le Carré muestra por dentro la maquinaria de los servicios secretos y cómo se obliga a un hombre a trabajar para el sistema. Es el factor humano, que también se encuadra en la teoría del caos, o de la imprevisibilidad: son los imponderables de la vida real, que minan los esquemas mejor planeados: nadie pensó en el servicio de inteligencia que ese hombre, al que obligan a trabajar para ellos, podía enamorarse. En *El factor humano* (novela de Green) nadie pensó que

hay reglas y simpatías propias, que van más allá del sentido de patria y pertenencia.

El *factor humano* es ese punto impredecible, que no puede considerarse *previamente* porque no se lo conoce. Pero siempre actúa en los momentos menos pensados. Harry "Conejo" Angstrom sale a comprar cigarrillos al kiosco de la esquina, y demora meses en regresar a su casa. El planteo de Updike es también el del imponderable: algo pasó para que Harry no regresara. Y para saberlo Updike escribió *Corre, conejo*.

12

Acompañar es también invitar. Así como no debería haber fisuras en la novela, tampoco debería haberlas en la arquitectura. Se trata de imbricación, de fusión, no de yuxtaposición. Como ocurre en *El proyecto de la bruja Blair*, que consigue casi un imposible: que el espectador sea protagonista y corra por el bosque presa del terror. El ojo del que mira es el ojo de la cámara. Espectador y actores se mezclan, se acompañan y terminan por fundirse en un solo organismo.

Así como Puig logró eliminar la figura del narrador al hacer hablar exclusivamente a sus personajes, en esta película casi se consigue eliminar la figura del actor y el director. Tanto lector como espectador son invitados a participar de la obra. En la misma forma la arquitectura debería ser una proyección del usuario: algo que lo acompaña, que lo invita a vivir, no que lo rechaza.

13

Dos ejemplos grafican este planteo. Cuando uno comienza a hacer aerobismo busca un ritmo. Cuando se corre lo suficiente no es uno, sino el cuerpo, quien establece ese ritmo. No elige quien corre, sino el cuerpo del que corre. La forma la dicta el cuerpo, y ese dictado es pautado por lo que más le conviene a ese cuerpo. Y es el cuerpo quien lo descubrió. Uno debe limitarse a seguir los dictados del propio organismo. Uno, así como el escritor descubre qué es lo que quiere escribir, o el arquitecto qué quiere construir, descubre sobre la marcha, literalmente, cuál es el ritmo, el fluir que le corresponde.

El segundo ejemplo es similar. La montaña está llena de caminos que se cruzan una y otra vez, sin motivo aparente o, mejor dicho, motivados, en apariencia, por el azar. Sin embargo, son sendas que usan los habitantes del lugar. La gente que vive en la montaña ha establecido, con el uso, una serie de caminos que le permiten la comunicación entre chacra y chacra. No se trata de caminos abiertos con máquinas, sino de sendas peatonales que los lugareños han forjado y que siguen usando desde hace décadas. Sólo cuando una casa queda deshabitada, el sendero que la comunicaba con otras casas comienza a perderse al ser devorado por la maleza.

Estos senderos no son rectos, no están bosquejados con regla T y escuadra, sino por las piernas de los que los necesitan. Son senderos orgánicos. No buscan unir dos puntos de la forma más rápida o corta, sino por la menos cansadora. Es el concepto de ahorro de energía. No atraviesan la montaña por arriba, sino por los costados. Esos senderos han sido concebidos desde la necesidad de quienes los utilizan, y por lo tanto son una manifestación del hombre de la montaña, un apéndice de ellos. Esos senderos los acompañan, no se les imponen. El uso y la necesidad los legitiman.

En la misma forma actúa, en la ciudad, el sendero que corta en diagonal el terreno baldío de la esquina: no es un sendero proyectado, sino la resultante de una necesidad de los pobladores del barrio. Se rechaza el ángulo recto de las veredas y se corta camino.

14

Recordemos la sentencia-epitafio de Louis Sullivan, *la forma sigue a la función*, y la expresión orgánica de Frank Lloyd Wright, *así como es la vida, es la forma*. Los diseñadores de los senderos de montaña no han leído a Sullivan o Wright; es probable que no sepan quiénes fueron y tampoco lo que hicieron, pero viven sus sentencias, las llevan a cabo (las asumen) con naturalidad, las tienen genéticamente incorporadas. Esto permite aventurar que no hace falta el arquitecto para hacer arquitectura, o al menos para construir: las construcciones precedieron a la aparición del profesional. El iglú que construyen los esquimales nunca tuvo un diseñador recibido. Nació

de una conducta permeable de los esquimales y su entorno, y de su necesidad concreta: protegerse.

Se puede argumentar que un iglú no es el Partenón o el proyectado edificio Illinois, de Wright. Y es cierto: un iglú es otra cosa, pero ni mejor ni peor que el Partenón o la torre Illinois. Los cánones de belleza y funcionalidad no son universales porque responden a premisas puntuales de cada época y lugar. La arquitectura no es un clisé estereotipado que se coloca sobre un terreno, sino una respuesta a una *necesidad* humana, que por lo tanto cambia con las épocas. De la misma manera, los materiales sugieren la forma en que deben emplearse, su uso más completo y efectivo.

Lao-Tsé sostuvo que *la realidad del edificio consiste no en las paredes y el techo sino en el espacio interior en que se vive*. El *espacio interior*: no la cáscara, sino el ámbito humano. Lo importante no es la envolvente, sino el ámbito que esa envolvente crea, que corresponde a la esfera humana. En otras palabras: ¿cómo se hace humano, habitable, el vacío que genera una construcción arquitectónica? (Reconozco el reduccionismo de la pregunta, por cuanto no se puede disociar envolvente de interior: son dos caras de una misma moneda, porque una *presupone* a la otra, pero el ejemplo es válido).

En el cuento *There are more things* Borges hace notar un hecho fundamental de la arquitectura, porque describe una casa que no será habitada por seres humanos: *Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.*

15

Podemos plantear una metáfora biológica. El arquitecto Carlí habla de genotipo y fenotipo, en donde *gene* es lo que crea la comunidad, lo colectivo, aquello que se va formando a lo largo del tiempo, y que incluye los aspectos que hacen que una comunidad dada sea lo que es; *gene* alude a la cultura en su aspecto más amplio y abarcativo. Fenotipo es, por el contra-

no, lo individual, lo privado, aquello que hace que un individuo (o una cosa determinada) se diferencie de otro.

En literatura genotipo es un género literario (la novela, por ejemplo), y fenotipo son las diversas maneras en que se manifiesta ese género. Así los senderos mencionados pertenecen al genotipo *sendero*, pero su materialización, haciendo eses, cruzándose, avanzando o retrocediendo, corresponde al fenotipo *sendero*. Como sostiene Carli en "Los tiempos, los patios y las casas" quien califica a un gene es un fenotipo, por lo que podemos decir también que un genotipo es el *personaje* como entidad abstracta, mientras el fenotipo será la materialización de ese personaje, la forma en que el escritor lo reflejará en la obra, con las peculiaridades que lo diferencian de todos los demás personajes posibles y que lo convierten, como un ser humano, en alguien único e irreplicable. El genotipo *especie humana* está formado por millones de fenotipos *Juanes*.

16

¿Cuáles son las necesidades del fenotipo *Juan*? ¿Qué perspectiva tiene Juan para los próximos veinte años? ¿Se casará, tendrá hijos, llevará a sus padres a vivir con él? ¿O no tendrá hijos, no se casará, sus padres morirán y permanecerá solo, se divorciará? La primera opción supone que la vivienda que Juan necesita tiene que poder incorporar más habitaciones. La segunda opción, que tiene que reducir las. Son preguntas que sólo puede responder el fenotipo *Juan*. Ni el escritor ni el arquitecto pueden hacerlo por él.

Carli hace notar la importancia de la *nostalgia* (ob. cit., p. 160). Es en la nostalgia donde aparece aquello no cuantificable que hace que una persona sea lo que es: la emoción. ¿Por qué sobre la cama del fenotipo *Beatriz* hay un rosario colgado? ¿Por qué en el estar del fenotipo *Juan* hay un muñeco que pronostica el cambio de tiempo? No lo sabemos, es probable que tampoco lo sepan, consciente, racionalmente, ni Juan ni *Beatriz*. Pero para ellos es lo suficientemente importante el rosario sobre la cama, y el muñeco en el estar, como para que cuando se cambian de casa lo lleven consigo y lo pongan nuevamente sobre la (nueva) cama en el (nuevo) dormitorio y sobre la (nueva) pared del (nuevo) estar. Ese imponderable habla

de la costumbre, de lo arraigado, y eso es lo que hace que un fenotipo sea tal.

Un escritor puede darse el lujo de elaborar una trama y luego ajustar los personajes a ella. En arquitectura esto es más difícil. Salvo que se confunda al fenotipo *Juan* con el genotipo *Juan*, que en la realidad no existe, y se hagan barrios para un sin número de *Juanes*, en la creencia de que todos los *Juanes* piensan y sienten y necesitan igual. Es lo que ocurrió con las viviendas que diseñó Le Corbusier en Pessac: con el uso, los habitantes las modificaron y adaptaron a sus necesidades.

Pero en literatura hay un fenómeno nuevo, que se abre hacia el futuro: el hipertexto, que posibilita un sinnúmero de posibilidades; el mismo personaje puede hacer esto o lo otro, y con cada opción la historia cambia. Es lo que había planteado Borges en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, sólo que ahora el soporte es digital. En el hipertexto los senderos se bifurcan, y cada lector elige el que quiere.

Una buena novela permite la relectura y aporta nuevas cosas al lector. Una buena obra de arquitectura también debería facilitar esta posibilidad, acompañando a lo largo de los años las necesidades variables de quien la habita. ■

Referencias

- AUSTER, Paul: *El cuaderno rojo*, Anagrama, 1994.
BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1944.
CARLI, César Luis: *Los tiempos, los patios y las casas*, Fundación Bica/Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1993.
LEWIN, Roger (comp): *Complejidad. El caos como generador del orden*, Tusquets, 1995.
SAER, Juan José: *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
TOFLER, Alvin: *La tercera ola*, Plaza & Janés, 1980.