

Camuflaje Urbano

Neil Leach

Una de las obras más conocidas del barroco es el *Éxtasis de Santa Teresa*, la exquisita escultura de Gian Lorenzo Bernini en la capilla Cornaro en la iglesia de Santa María della Vittoria en Roma. En esta obra no sólo se ha captado el interés de los entusiastas del barroco, sino también de los teóricos contemporáneos del mundo del psicoanálisis y la filosofía. ¿A qué se debe que esta obra sea de tal interés para esos teóricos? ¿Qué podrían aportar sus ideas sobre esta escultura a una discusión sobre la arquitectura contemporánea?

Santa Teresa de Ávila (1515-1582) fue monja carmelita y mística religiosa. Fue una reformista que estableció su propia orden y fundó diecisiete nuevos conventos a lo largo de España. En vida fue considerada santa y fue bien conocida por sus experiencias de arrobamiento religioso, que Bernini sin duda debe haber conocido cuando la representó tan vívidamente en su exquisita escultura. *Éxtasis de Santa Teresa*. Ciertamente las "visiones" de Santa Teresa ya eran conocidas para cuando fue canonizada en Roma en 1622, menos de 30 años antes de que Bernini empezara su escultura.

Para el mundo contemporáneo, su fama se debe a los vívidos e incisivos recuentos de sus episodios de arrobamiento de éxtasis que registró en su autobiografía.

"En estos arrobamientos parece no anima el alma en el cuerpo, y así se siente muy sentido faltar de él el calor natural; base enfriando, aunque con grandísima suavidad y deleite. Aquí no hay ningún remedio de resistir, que en la unión, como estamos en esta tierra, remedio hay: aunque con pena y fuerza, resistir se puede casi siempre. Acá, las más veces, ningún remedio hay, sino que muchas, sin prevenir el pensamiento ni ayuda ninguna, viene un ímpetu tan acelerado y fuerte, que veis y sentís levantarse esta nube o esta águila caudalosa y cogeros con sus alas". [1]

Naturalmente, el águila es Dios. Y un aspecto fundamental del arrobamiento es la idea de ser elevada por Dios:

“... porque erase así levantar un cuerpo de la tierra, que aunque el espíritu le lleva tras sí es con su suavidad grandes si no se resiste, no se pierde el sentido; al menos yo estaba de manera en mí, que podía entender era llevada. Muéstrase una majestad de quien puede hacer aquello, que espeluzna los cabellos, y queda un gran temor de ofender a tan gran Dios.” [2]

Sobrecogida por este estado de convulsión religiosa, el éxtasis la invade. Es un momento agrídulce de arrobamiento que resulta placentero pero a la vez doloroso. En este sentido, sus arrobamientos comparten lo sublime:

“Parecen unos tránsitos de la muerte, salvo que trae consigo una tan gran contento este padecer, que no sé yo a lo que comparar. Ellos es un recio martirio sabroso No sé up so atino a lo que digo o sí lo se decir, más, a todo mi parecer, pasa así. Mire vuestra merced qué descanso puede tener en esta vida. Pues el que había que era la oración y soledad, por que allí me consolaba el Señor es ya lo más ordinario este tormento, y es tan sabroso y ve el alma que es de tanto precio, que ya le quiere más que todos los regalos que solía tener. Parécele más seguro, por que es camino de cruz, y en sí tiene un gusto muy de valor, a mi parecer, porque no participa con el cuerpo sin pena, y el alma es la que padece y goza sola del gozo y contento que da este parecer.” [3]

Como la palabra “éxtasis” implica, esta experiencia va más allá del cuerpo. *Ekstasis* significa “parado afuera” del cuerpo. La experiencia del arrobamiento es una experiencia del alma, una sensación extra-corpórea. Durante este proceso, los ojos permanecen cerrados o entrecerrados, pero, en todo caso, el individuo casi no tiene conciencia del mundo exterior: [4]

“Digo que muchas veces me parecía me dejaba el cuerpo tan ligero, que toda la pesadumbre de él me quitaba, y algunas era tanto, que casi no entendía poner los pies en el suelo. Pues cuando está en el arrobamiento, el cuerpo queda como muerto, sin poder nada de sí muchas veces, y como le toma se queda: si en pie, si sentado, si las manos abiertas, si cerradas. Porque aunque veces se pierde el sentido, algunas me ha acaecido a mí perderle del todo, pocas y poco rato. Mas lo ordinario es que se turba y aunque no puede hacer nada de sí cuanto a lo exterior, no deja de entender y oír como cosa de lejos. No digo que entiende y oye cuando está en lo subido de él (digo subido, en los tiempos que se pierden las potencias, porque están muy unidas con Dios).”[5]

Sin embargo, lo que empieza a surgir en la descripción de Santa Teresa de sus arrobamientos, es un tono marcadamente erótico. En lo particular, cuando está siendo acribillada por “una larga espada de oro”, como en la escultura de Bernini, su lenguaje es muy similar al discurso del placer erótico. Ella utiliza una relación sexual. Más aún, su arrobamiento es claramente un éxtasis corporal (quizás extra-corporal):

“Llevaba en la mano una larga espada de oro, cuya punta parecía una ascua encendida. Me parecía que por lo menos hundía la espada en mi corazón y me traspasaba las entrañas y, cuando sacaba la espada, me parecía que las entrañas se me escapaban con ella y me sentía arder en el más grande amor de Dios. El dolor era tan intenso, que me hacía gemir, pero al mismo tiempo, la dulcedumbre de aquella pena excesiva era tan extraordinaria, que no hubiese yo querido verme libre de ella... no tiene más que ver, a mi parecer, que una cosa muy corporal a una muy espiritual, y creo no lo encarezco mucho. Por que aquella pena parece, aunque la sienta el alma, es en compañía del cuerpo; entrambos parece participan de ella, y no es con el extremo del desamparo que en ésta.” [6]

Santa Teresa se une a Dios a través de sus arrobamientos. En este estado de éxtasis, se rompen los límites entre el yo y el otro. El éxtasis permite una forma de “unión” mística que, aunque religiosa en esencia, comparte ciertas características con la forma más carnal del amor. De hecho, el retrato altamente expresivo que hace Bernini de Santa Teresa, con su expresión “extasiada” y la apariencia “extenuada” de sus pies y manos, sólo refuerza este vínculo. [7]

Bataille y el Erotismo. A Georges Bataille (1897-1962) le intrigaba esta relación entre el misticismo y lo erótico. Bataille, naturalmente, era un teórico que se deleitaba en los excesos, un crítico que escribió y teorizó sobre el tema de la obscenidad y el erotismo. Además de la *Historire de l'oeil*, su obra de ficción altamente erótica, escribió *L'Erotisme* [8], un texto teórico. En *L'Erotisme*, Bataille se refiere a la forma en la que lo religioso siempre amenaza en convertirse en lo erótico. Él compara y contrasta estos momentos que se traslapan. A Bataille no le interesan ecuaciones simplistas que colocan a ambos en la misma categoría, reduciendo lo religioso a lo erótico y tratando el arrobamiento como poco más que, una forma de orgasmo sexual. “El contraste entre el amor divino y el carnal”, apunta, “es muy marcado... debemos evitar ambos abismos: no debemos tratar de disminuir las experiencias de los místicos simplemente por comparar, como lo han hecho inintencionadamente los psiquiatras. Tampoco debemos espiritualizar el dominio sexual, exaltándolo al plano de las experiencias etéreas.” [9] Más aún, para Bataille, la principal diferencia es que una experiencia mística deja al individuo en un estado de exaltación y la experiencia sexual sume a la persona en un estado de asco: “La experiencia mística y la erótica se diferencian en que la primera es totalmente exitosa. El libertinaje erótico conduce a la depresión, al asco y a la parálisis. Por lo contrario, en los límites de la visión mística nos espera la promesa de la iluminación”. [10]

Sin embargo, admite que hay “sorprendentes similitudes e incluso correspondencias o características intercambiables entre ambos sistemas”. Marie Bonaparte explica, había comparado el éxtasis directamente con el acto sexual, citando el ejemplo de una monja que había tenido la experiencia de dichos arrobamientos, sólo para descubrir posteriormente cuando dejó el convento y se casó, que estos “arrobamientos” habían sido, de hecho, una forma de orgasmo sexual. San Bonaventura también había observado que no es poco frecuente que durante sus arrobamientos, los místicos se “ensucien con el fluir carnal”. [11]

L'Erotisme fue publicado en 1957, pocos años antes de la muerte de Bataille, por lo que quizá no sea coincidencia que el tema central de este texto sea la muerte y su relación con la vida en el contexto de lo erótico. Por que no se trata simplemente de la propagación de la vida, que literalmente en ocasiones pueda conducir a la muerte, como

en el caso de una madre que fallece durante el alumbramiento. Más bien, ambos se entrelazan en el momento erótico. Bataille observa que el erotismo es “un abrirse a la vida hasta el punto de la muerte”. [12]

El término popular utilizado para referirse al orgasmo, *la petite mort* –“la muerte chiquita”, es una referencia directa de esta relación. Hay una conexión explícita entre la muerte y lo erótico. Bataille reflexiona sobre este tema basándose en la figura de Santa Teresa, pues ella misma acepta la sensación de muerte que acompaña la experiencia vital de sus arrobamientos. Para Bataille es como si el deseo de vivir una vida “hasta los límites de lo posible y lo imposible con una intensidad cada vez mayor” trajera consigo el deseo de la muerte, pero es un deseo de la muerte que, en lo que parece ser una paradoja, permite trascender de la muerte:

El deseo de vivir mientras se deja de vivir, o de morir son dejar de vivir, es el deseo de un estado extremo que Santa Teresa ha sido única al descubrir vívidamente a través de palabras. “Muerdo por que no muerdo”. Pero la muerte e no morir es precisamente la muerte; es la etapa más extrema de la vida, si muerdo por que no muerdo, siento que sigo vivo y sigo vivo. Santa Teresa se tambalea, pero en efecto no murió por su deseo de experimentar esa sensación. Se tropezó pero en efecto lo que hizo fue vivir más violentamente, tan violentamente que podía decir que estuvo en el umbral de la muerte, pero, aunque esa muerte la llevó a un estado extremo de pureza, no dejó de vivir. [13]

En estado de arrobamiento del místico religioso todas las diferencias se soslayan y todas las distancias se borran. El sujeto en estado de éxtasis está perdido en un estado e gozo oceánico. “Ya no hay diferencia alguna entre una cosa y otra en ningún sentido: no hay distancias; el sujeto está perdido en la presencia indistinta e ilimitable del universo y deja de pertenecer al paso del tiempo. Está absorto en un instante infinito, aparentemente irrevocable, sin raíces al pasado ni expectativas de futuro, y el instante mismo es la eternidad.” [14]

Aquí encontramos relaciones directas con la teoría del sacrificio de Bataille. La “muerte” el momento erótico es similar a la muerte del momento del sacrificio. El erotismo lleva a

la disolución de los límites del yo, pero también a una fusión entre el yo y el otro, que va más allá del carácter “auto-contenido” de nuestra existencia normal. Entonces, el erotismo, como sacrificio, lleva a la trascendencia del ser, u a una apertura a la continuidad fundamental de la existencia; “Al disolver los distintos seres que participan con ella, la actividad erótica revela su continuidad fundamental. Es como el oleaje de un mar tormentoso. En el sacrificio, ... una muerte violenta interrumpe la discontinuidad de la criatura: lo que permanece, lo que los espectadores tensos experimentan en el silencio posterior, es la continuidad de toda existencia con la que la víctima ahora es uno.” [15]

Más que nada, es importante reconocer que, según Bataille, el sacrificio –como el amor – no devienen en falta de armonía, sino que lo contrario: “La función más elemental del sacrificio es hacer que la vida y la muerte entren en armonía, al darle a la muerte entrada a la vida, a la vida momentaneidad y al permitir que el vértigo de la muerte dé paso a lo desconocido. Aquí, la vida se mezcla con la muerte, pero al mismo tiempo la muerte es un signo de la vida, un camino al infinito.” [16]

Si bien Bataille no se refiere explícitamente a la experiencia estética en general, sí traza un paralelo entre la poesía, la muerte y el erotismo y articula claramente la fusión que la poesía misma puede ofrecer; “La poesía lleva al mismo lugar que todas las formas el erotismo – a la mezcla y fusión de objetos separados. Nos lleva a la eternidad, nos lleva a la muerte y, a través de la muerte, a la continuidad. La Poesía es eternidad: el sol puesto a la altura del mar.” [17]

Así, para Bataille, lo místico y lo erótico hasta cierto punto se unen en el momento del éxtasis y lo hacen entro del marco simbólico de la vida y la muerte.

Lacan y la “jouissance” de Santa Teresa. Jaques Lacan también sintió fascinación por la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini y utiliza la imagen como portada e su volumen *Encore*. [18] Él, como Bataille, también encuentra paralelismo entre el erotismo y el misticismo religioso al que alude la escultura. Ciertamente, para Lacan, las experiencias de Santa Teresa tal y como las presenta la escultura de Bernini son profundamente eróticas. “Es como para Santa Teresa –tienes que ir a Roma y ver la escultura de Bernini para

entender de inmediato que se está viniendo. No hay duda al respecto.” [19] Sin duda hay un cierto tono reductivista y condescendiente en los comentarios un tanto frívolos de Lacan sobre Santa Teresa. [20] Sin embargo, la aportación crucial de Lacan es situar toda la cuestión del éxtasis dentro de un contexto más amplio de *jouissance*.

En esta obra, Lacan se centra en el sentido de *jouissance* que emana de la escultura. El término *jouissance* ha sido utilizado desde el siglo XVI en la literatura inglesa. Literalmente puede traducirse como “placer”, por ejemplo, al referirse al “placer” del texto, etc. En francés, el término *jouissance* mantiene cierto tono erótico que se ha perdido en las apropiaciones del término al inglés –ya que tiene connotaciones sexuales más abiertas que se refieren al placer mismo del acto sexual. [21] Si los escritores post estructuralistas desde Derrida a Cixous evocan el término constantemente, lo hacen en el sentido amplio de placer “erótico” que se deriva de leer el texto.

En Lacan, el término *jouissance* excede el sentido simple del “placer”. Es en el punto en el que pasamos “más allá del principio del placer”, cuando la simple sobrecarga de placer constituye una forma de dolor, cuando experimentamos *jouissance*, que puede entenderse como una forma de “dolor placentero”. [22] Pero, para Lacan, el problema no es la carencia de *jouissance*, sino su exceso. La *jouissance*, entonces, se percibe como un sufrimiento insostenible, aunque en un nivel inconsciente se experimente como una forma de placer. [23] De tal suerte, en la *jouissance*, podemos acercarnos a la presencia de lo sublime ya que cuando sucede, se revela un rastro de la intensidad de lo “real”, que –en términos lacanianos- siempre es inaccesible. Lo “real” no puede ser simbolizado. Siempre permanece como un elemento cerrado al cual nos podemos acercar, pero nunca asir. Así, la *jouissance* misma toma el lugar de lo que está por escondido. [24] Y cuando encontramos un objeto que da fe de lo “real”, como los “aterrorizantes” ángeles e la *Elegía de Duino* de Rainer María Rilke, el evento siempre es traumático. De ahí que los agridulces éxtasis de Santa Teresa ofrezcan el perfecto ejemplo de *jouissance* plena. [25]

El erotismo de la orquídea. Entonces, ¿Cómo podemos evaluar la escultura de Bernini desde un punto de vista arquitectónico y qué reflexiones puede ofrecer para una relación extática con la arquitectura? Lo que empieza a surgir es un sentido en el que,

por un lado, lo erótico comparte similitudes con el estado de éxtasis religioso tal y como lo observó Bataille y, por otro, con la *jouissance* del texto tal y como lo plantearon Lacan y otros. Si incluimos la arquitectura y otros objetos de contemplación estética en la segunda categoría del -textoll, podríamos empezar a reconocer que los mecanismos que suceden en la contemplación estética son una réplica tanto de los que ocurren en un encuentro religioso, como en uno erótico. Por lo tanto, podemos explorar la naturaleza fundamental de la contemplación estética, comparándola a estas dos últimas. A lo largo de todo esto perdura la sensación de que, en el caso de la arquitectura, del ambiente construido, ellos significa entablar una relación con el "otro".

Por lo tanto, podemos recordar el potencial que tienen el ámbito estético para crear un sentido de "pertenencia" que refleja el compromiso de lo religioso o el sentido erótico de la devoción. Como tal, podemos considerar que el ámbito estético juega un rol social importante en la compensación de la disolución de otras estructuras de pertenencias, tales como la religión o la familia, y puede convertirse en una forma de contrarrestar la falta de pertenencia homogeneizada de la sociedad contemporánea y anclar a los individuos en su ambiente. Así, en un mundo cada vez más nómada en el que las identidades siempre son plurales y están en constante flujo y en donde las nociones de un hogar fijo están perdiendo su hegemonía, el ámbito estético se abre como uno potencialmente ofrece un sentido momentáneo de "pertenencia". Este sentido de pertenencia se atisba en la discusión que se refiere al concepto "convertirse" en la obra de Deleuze y Guattari.

Al descubrir a una avispa que se posa en una orquídea y la interacción que existe entre ambas, Gilles Deleuze y Félix Guattari nos proporcionan un comentario evocador sobre la relación de los insectos con su hábitat. Aquí parecería que se están refiriendo a la avispa cavadora o *Gorytes mystaceus* y *Gorytes campestris*, y a la orquídea *Ophrys insectifera*. Lo sorprendente de esta orquídea es su parecido físico a la avispa cavadora. La orquídea se ve y huele como una avispa cavadora hembra. Como resultado, parece ser que engaña a la avispa macho, haciéndole creer que la orquídea es una avispa hembra. Quizá la avispa cae en el engaño o tal vez decide participar en el juego y se deja seducir por la orquídea. Una vez que ha aterrizado en ésta, la avispa actúa como si estuviera excitada o participando en alguna forma de cópula, pues frota su estomago sobre la superficie aterciopelada del labellum y aletea sobre ella. Friedrich Barth describe este proceso como una forma de "pseudocopulación". [26] La actividad frenética causa que el polen se le pegue a la avispa. Eventualmente esta se cansa y

prueba con otra orquídea. Así, la avispa es engañada y sirve como pareja sexual substituta de la orquídea, ayudando a transportar el polen de una planta a otra.

La relación entre la avispa y la orquídea es compleja. La orquídea se ha adaptado a la avispa, pero la avispa también ha desarrollado un patrón de comportamiento que le sirve a la avispa. Como Deleuze y Guattari observan, la avispa y la orquídea entablan una relación mutua reciprocidad en la que la avispa influye a la orquídea tanto como la orquídea a la avispa. El término “convertirse” captura la acción dinámica entre la avispa y la orquídea. “Convertirse” –convertirse en animal, convertirse en hembra, convertirse en molecular, convertirse en imperceptible, convertirse en otro- es un concepto clave para Deleuze y Guattari. Todas las formas de conversión esencialmente tienen que ver con convertirse en otro y ello significa que el sujeto interactúa creativamente con el otro. Al mismo tiempo, un estado de “conversión” no lo constituye una entidad en particular, sino que se refiere al espacio entre varias entidades, y constituye un “punto de partida” entre ellos: “una conversión no es uno o dos, o la relación entre ambos: es el espacio entre ambos, el punto de fuga.” [27]

“Convertirse” es claramente un proceso interactivo que nunca puede limitarse a que una entidad individual se “convierta” en otra. Convertirse siempre implica cierta reciprocidad, una interacción mutua. Deleuze y Guattari se refieren a esto como un “bloque” de conversión:

“No se trata de que un término se convierta en otro, sino que lo encuentra. Es una conversión única que no es común a ambos, ya que no tienen nada que ver el uno con el otro, sino que sucede entre ambos, que tiene su propia dirección, un bloque de conversión, una evolución a –paralela. Se trata de una doble captura, la avispa y la orquídea: ni siquiera algo que estaría en la una, o algo que estaría en la otra, o incluso algo que intercambiara o mezclaran, sino más bien se trata de algo entre ambas, afuera de las dos y que fluyen en otra dirección.” [28]

Para Deleuze y Guattari “convertirse” es un término muy sugerente que apunta hacia nuevas estrategias de “pertenencia” en nuestro mundo contemporáneo. Sin embargo lo que no podemos perder de vista, en ninguna discusión sobre el “convertirse”, es la





naturaleza profundamente erótica de la interacción entre la avispa y la orquídea. Es una interacción que revela la "correspondencia sensual" que puede existir entre una creatura y su hábitat. De hecho, nos proporcionan una analogía altamente arquitectónica para un capullo estético –una forma de santuario temporal dentro de una sociedad de fluidez y flujo.

Barragán y la arquitectura del éxtasis. Dentro de esta sesuda mezcla de estética, erotismo y religión, reunidos bajo el ámbito del éxtasis, podemos empezar a reconfigurar la forma en la que entendemos la estética. En otras palabras, el ámbito estético necesita ser reconocido no como una operación discreta y pura, sino como una que tanto toma de, como una que comparte afinidades con lo erótico y lo religioso. Como nos lo recuerdan los pensadores psicoanalíticos, no es simplemente que el arte sea una forma sublime de lo erótico. Ni se trata únicamente de que lo religioso dependa de lo estético (como podrán ver, por ejemplo, con el canto angelical de un coro, el incienso y la espléndida ornamentación de la iglesia), así como de que lo religioso tiene ciertas afinidades con lo erótico, como ha subrayado anteriormente. Sino que estos distintos ámbitos están profundamente interconectados, tanto así que no tiene mucho sentido hablar de uno de ellos aisladamente. Estos tres ámbitos independientes están ligados como una constelación gracias a la lógica del *jouissance*. Es como si la *jouissance* de la experiencia estética tuviera afinidades directas con el dolor agrisado el que alude Lacan en sus discusiones sobre los éxtasis de Santa Teresa.

Este enfoque podría permitirnos abrir nuestro marco de referencia para reflexionar sobre el discurso de la arquitectura y dejar atrás las ideas un tanto rígidas que se han convertido en norma. Necesitamos abrirnos, en otras palabras, a la posibilidad de una erótica de la arquitectura, una arquitectura de la dicha, una arquitectura de lo extático.

¿Cómo, entonces podría esto permitir una revaloración del trabajo de un arquitecto como Luis de Barragán, cuya arquitectura tan exquisita como una orquídea, nos acerca al estado estático que refleja la escultura de Santa Teresa de Bernini? ¿Cómo podría configurarse su suntuosa producción arquitectónica dentro del esquema de lo estético, lo religioso y lo erótico que hemos trazado? Quiero sugerir que la evidente iconografía religiosa en toda la obra de

Barragán no sólo es testimonio de sus profundas convicciones religiosas, sino que también apunta hacia una conexión entre lo religioso, lo erótico y lo estético.

Una visita a la casa de Barragán resulta muy reveladora. Como lo muestra su estilo de vida, Barragán vivía una vida aparentemente ascética, a pesar de la relativa "lujuria" de la arquitectura que creó, con su sensual juego de forma y color. La recámara de Barragán tiene muchas similitudes con una celda monástica, con su austera cama individual y su crucifijo en la cabecera. En el anexo contiguo se pueden encontrar más crucifijos. Lo más curioso, sin embargo, son los látigos también ahí expuestos. ¿Barragán mismo los guardaba ahí? Y, de ser así, ¿Con qué propósito? ¿Debemos asumir, como afirma el guía en la casa, que los dejaron ahí simplemente por que Barragán utilizaba esa habitación para ponerse su ropa de equitación? ¿O tenían otra función? ¿Por qué por ejemplo, dejarían los látigos ahí y no en el mismo cuarto en el que se almacenaba el resto del equipo de equitación como los estribos, la silla, etc.? ¿No deberíamos asumir que estos látigos fueron usados con otros propósitos, como la autoflagelación o algo semejante? De hecho, no debemos asumir que los objetos expuestos están obligados que tener un significado utilitario directo. La casa promedio, por ejemplo, está llena de objetos que nunca son usados para lo que fueron hechos, pero que están ahí presentes por razones meramente simbólicas. Más que eso deberíamos cuestionar si dichos objetos tienen la capacidad de sugerir ciertas ideas de lo corpóreo muy arraigadas. En otras palabras, estos látigos podrían estar colocados como contrapunto del crucifijo. Se convierten en objetos de contemplación que nos permiten imaginar la posibilidad de dolor. Por extensión, también nos permiten imaginar la posibilidad de placer.

¿No será entonces posible que estos látigos nos permiten entrever la perspectiva estética de Barragán? ¿En los interiores de belleza tipo orquídea de Barragán podemos detectar un cierto erotismo del dolor, pero también un erotismo del placer? ¿Y, este erotismo no podría entenderse en términos religiosos como parte del funcionamiento de lo extático? ¿Acaso podría permitirnos entender tanto la naturaleza de la visión estética del mismo Barragán, como la naturaleza misma de la disciplina de la arquitectura? ¿En otras palabras, el trabajo de Barragán no es un ejemplo perfecto de las operaciones de *jouissance*, de la estética erótico-religiosa que es el meollo de toda la buena arquitectura? •