

Extrañeza cotidiana o los planes de la materia Everyday strangeness or the plans of matter

Domingo Hernández Sánchez 
Universidad de Salamanca
Salamanca, España
dhernan@usal.es 

Recibido: 30/03/2025 **Aceptado:** 23/07/2025
DOI: <https://doi.org/10.69967/07194773.v12i.558>

Resumen

Decía Georges Perec en *Lo infraordinario* que su objetivo consistía en “interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre”. Se refería a la necesidad de prestar atención a lo más común y habitual, eso que define nuestras vidas y espacios en el día a día, y no solo a los grandes titulares y acontecimientos. Ahora bien, la dificultad para atender a lo cotidiano reside en que su propia cotidianeidad lo hace invisible, por lo que permanece en un constante juego de aparición y desaparición que define su extraño habitar. Tal juego con lo invisible y desapercibido es lo que, sí, dificulta su atención, pero, a la vez, convoca el misterio. Este artículo tiene como objetivo analizar la extrañeza que desprende lo más cercano, defendiendo con ello el poder de la ficción para interrumpir, aunque sea levemente, la planitud de lo obvio y la información construida.

Palabras clave: Cotidiano, extrañeza, misterio, ficción

Abstract

Georges Perec wrote in *L'Infra-ordinaire* that his objective was to “question what seems to have ceased to surprise us forever”. He was referring to the need to pay attention to the most common and habitual, that which defines our lives and spaces on a daily basis, and not only to the big headlines and events. However, the difficulty in paying attention to the everyday lies in the fact that its very ordinariness makes it invisible, so it remains in a constant game of appearance and disappearance that defines its strange habitation. Such a game with the invisible and unnoticed is what makes its attention difficult, but, at the same time, summons the mystery. The aim of this article is to analyze the strangeness that the closest thing gives off, thus defending the power of fiction to interrupt, even if only slightly, the flatness of the obvious and the constructed information.

Keywords: Everyday, Strangeness, Mystery, Fiction

1. Introducción

Que lo más cercano, cotidiano y familiar conlleva cierta dosis de extrañeza resulta algo comúnmente admitido y bien estudiado desde ámbitos diferentes. El tipo de extrañeza, o, mejor, el modo de atenderla, sin embargo, solicita lecturas distintas

dependiendo de contextos temáticos y, sobre todo, epocales. Si la actualidad parece exigir componentes ficcionales que potencien y solidifiquen una imaginación debilitada, hubo un tiempo donde fueron las connotaciones técnicas y tecnológicas las que convirtieron a los objetos más cercanos en cosas extrañas, casi enemigas, que impedían una convivencia amistosa. En el ámbito artístico y estético, por su parte, solo cuando el gran arte permitió cierto protagonismo de lo anodino pudo hablarse del misterio inherente a lo banal. De hecho, forzando en ocasiones lecturas e interpretaciones, podría explicitarse cierto camino, cierto desarrollo en el proceso que explica esa extraña vida de lo cotidiano. De Hegel a Perec, de Grandville a Benjamin, de Bloch a Felisberto Hernández, entre otros, podrían hallarse trazas que mostrasen cómo el misterio de lo más cercano va adquiriendo progresivamente un significado cada vez más sintomático: el que discurre desde la necesidad de una nueva antropología hasta la urgente necesidad de imaginación. Recorrer tal camino es el objetivo de las páginas que siguen.

2. Las cucharillas de Georges Perec

“Pregúntenle a sus cucharillas” (Perec, 2008, p. 24): un mandato, un imperativo a primera vista sorprendente que, de algún modo, dirigirá todo lo que sigue. Se trata de una orden emitida por Georges Perec, ese maravilloso escritor francés al que Italo Calvino calificaba de gnomo y cabalista y que, según él, no se parecía a nadie. Al final veremos que, para Calvino, había más escritores que no se parecían a ningún otro. En este caso, la frase se encuentra en un artículo muy breve titulado “¿Acercamientos a qué?”, que los editores de Perec incluyeron como capítulo inicial de un librito póstumo —Perec murió muy joven, con 46 años— publicado en 1989, *Lo infraordinario*, y que resulta fundamental para lo que nos ocupa. El artículo en cuestión, apenas unas páginas, apareció quince años antes, en 1973, concretamente en el número cinco de la revista *Cause commune*. La publicación era un proyecto de Jean Duvignaud, el mismo Duvignaud que, junto a Edgar Morin, Roland Barthes y Colette Audry, había puesto en marcha la revista *Arguments* en 1956. Ahora, pasado ya el 68, Duvignaud contaba con dos jóvenes y brillantes colaboradores para su nueva aventura: un destacado arquitecto llamado Paul Virilio y su antiguo pupilo y protegido Georges Perec.

Por supuesto, la historia de la filosofía, la literatura, la sociología y la antropología francesas alrededor del 68 es fascinante, pero detengámonos ahora, únicamente, en el tercero de los propósitos que dirigían la publicación. Así, escribían los editores, uno de los objetivos fundamentales de la revista era “emprender una investigación de la vida cotidiana a todos los niveles, hasta los recovecos y sótanos que normalmente se ignoran o suprimen” (Bellos, 1993, p. 491). Con tal intención, Perec abandona el tono político de sus primeras colaboraciones y, para el número cinco de la revista, presenta este artículo con el objetivo de reinventar la antropología atendiendo a lo que nos rodea, a lo cotidiano, a lo ordinario, entendido como algo que pueda investigarse de modo crítico. Y es que, como dice David Bellos en su estupenda biografía de Perec, “la dificultad de mirar críticamente lo que es absolutamente ordinario reside en que su propia ordinariez lo hace invisible” (Bellos, 1993, p. 521). “Ordinario”, aquí, ha de entenderse como opuesto a “extraordinario”, eso que aparece en los titulares de periódicos y noticiarios y, supuestamente, define acontecimientos insólitos y eventos fundamentales. Nosotros diríamos *cotidiano* y, en este sentido, la idea es fundamental.

Volveremos a ella, pero subrayémosla ya aquí, al inicio: la dificultad para atender a lo cotidiano reside en que su propia cotidianeidad lo hace invisible, y sí, en efecto, es tal invisibilidad la que dificulta la atención, pero, también, la que convoca el misterio.

Perec explica todo esto de un modo breve y taxativo, con palabras muy bellas. De hecho, a partir de esta fecha, la idea afectará a todo su proyecto, concediendo un nuevo sentido a obras iniciales, como *Las cosas*, y permitiendo entender mejor otras posteriores, como *Especies de espacios* o esa obra maestra que es *La vida instrucciones de uso*. El tema, claro está, no era algo nuevo. Perec toma ideas que había aprendido de Marcel Mauss, entre otros, y, por supuesto, tanto Roland Barthes como el *Collège de Sociologie* habían venido también destacando la importancia de lo cotidiano. No ha de extrañar la insistencia francesa en el tema, cuando, seguramente, todo había comenzado con Baudelaire o, mejor, con Grandville. Pero no adelantemos acontecimientos. Perec, decíamos, expresa todo esto de un modo brillante en unas pocas páginas, de las que pueden destacarse algunas líneas (Perec, 2008, pp. 23-24). Parece que quien nos habla siempre son los grandes titulares y las portadas, escribe, como si accidentes, escándalos y desastres definiesen nuestra existencia y nuestra historia, mientras apenas se presta atención a lo que realmente vivimos: el día a día, lo común, lo habitual..., en fin, lo cotidiano. Para que hable eso que vivimos sin pensar en ello, para evitar su anestesia, necesitamos “nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará [...] no lo exótico sino lo endóxico”, afirma. Por eso interrogar “a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas”; por eso hacer “inventario de [nuestros] bolsillos”; por eso revisar nuestros bolsos; por eso describir nuestra calle o preguntarle a nuestras cucharillas. Y a los gestos que emitimos cuando las utilizamos. Y al espacio donde lo hacemos. En pocas palabras: “interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre”, solicita Perec. La pregunta sería, ahora: ¿y cuándo dejó de sorprendernos? ¿Y cómo recuperar la sorpresa?

El método de Perec es conocido: colecciones, listas, inventarios, agotamientos de lugares... Guadalupe Nettel lo define como “una lectura cabalista de los objetos y las escenas cotidianas” (Nettel, 2008, p. 11), como si todo se convirtiese en signo precisamente a partir de su carencia de adornos y ausencia de pretensiones. Por ello, la ficción y el documento se entrelazan, desprendiendo un exceso de realidad que muestra cómo la más plena minuciosidad se aproxima a la ficción. “La verdad literal parece siempre fantástica”, escribía Chesterton (2007, p. 144), y Perec no estaría lejos. Así, en la obsesión perequiana por las cosas, los espacios y los gestos del cuerpo que acompañan su uso —porque, ¿qué son los gestos sino lo cotidiano del cuerpo?—, parece como si el yo desapareciera para que aflorase únicamente su vida o, mejor, como si el yo sólo se mostrase cuando se desprende de su ensimismamiento. Sea ficción o documento el acercamiento de Perec, lo que está claro es que se trata de narrativa, de contar historias, de dejar hablar a las cosas. No hay lugar aquí para el arte subjetivo, solo para el de las palabras y las imágenes objetivas, como si lo cotidiano aprovecharse su destierro del ámbito artístico para recuperar el misterio desde la literalidad más viva, desde la prosa del mundo. Se trata de estética, entonces, o antropología, en el sentido de Perec, pero no de arte. Y es que eso parece claro: ya en los años ochenta del siglo XX, Gillo Dorfles insistía, desde trabajos como “Valores estético-psicológicos de la cotidianidad” y otros, como recuerda Francalanci, “en que la estética de lo coti-

diano debe considerarse como un fenómeno autónomo desvinculado de la producción y disfrute del arte” (Francalanci, 2010, p. 15 n.). Pero la cosa venía de mucho antes.

3. Hegel y la apariencia de lo sensible

¿Cuándo se hace explícita esa ruptura entre el arte y la realidad cotidiana? ¿Y qué consecuencias tiene? En este caso, no ha de descartarse la ayuda de Hegel. Habría otras opciones, pero la de Hegel resulta pertinente aquí, sobre todo, porque es muy concreta. Puede leerse el curso de Estética de 1826: “lo que en el arte significa apariencia es que la realidad cotidiana [*gewöhnliche*] está superada-asumida [*aufgehoben*]” (Hegel, 2006, p. 97) o, más claro: “No hay que rechazar, entonces, la apariencia en el arte, sino, más bien, la realidad cotidiana [*gewöhnliche*], que aparece frente a ella únicamente como lo impropio, cuando ella [la apariencia] es un modo de aparecer muy superior al de la realidad” (Hegel, 2006, p. 99). Es éste un momento fundamental de la estética hegeliana. Y no deja de ser sintomático para lo que nos ocupa que la realidad *gewöhnliche*, es decir, cotidiana, corriente, habitual, ordinaria..., la de andar *por casa*, si forzamos la etimología, esté en el centro del asunto.

Es un tema importante en la filosofía del arte de Hegel, sobre todo, porque afecta a uno de los errores clásicos de la historia de la estética, eso de que, para Hegel, el ideal sería “la apariencia sensible de la idea”. Como nos han enseñado los distintos juegos de apuntes de las lecciones, tal definición seguramente fuese una invención de Hotho, su discípulo y editor, pero Hegel no la suscribiría. Y es que no se trata de que la idea tenga una apariencia sensible, sino de que la apariencia *de lo sensible* es el modo específico del arte. Así, la apariencia [de lo sensible] es el modo de exposición de la idea en la figura artística, es lo que media entre lo sensible y su representación artística, por lo que, afirma Hegel, “el arte expone la idea mediante la apariencia”. A ello se debe que la realidad habitual, la sensible y cotidiana, resulte inferior a la apariencia en el arte y haya de ser constantemente asumida y superada, y es que, en el despliegue del ideal, lo sensible no remite solo a materias o determinaciones, sino a lo sensible en cuanto aparece.

Y, siguiendo con las preguntas, ¿cuándo *se transforma*, por decirlo de algún modo, lo sensible en apariencia? Obviamente, cuando aparece el sujeto, cuando lo sensible deviene sensible espiritualizado, cuando tiene lugar la representación, mental, primero, y figural, después. Es pura estética idealista todo esto, pura modernidad estética: privilegio del sujeto artista y, por tanto, enfatización de los aspectos formales, que adquirirán progresivamente un lugar prioritario respecto a contenidos y realidades. El propio Hegel nos ayuda a entenderlo desde un lugar de sus lecciones que subraya tanto el poderío subjetivo del artista frente a la debilidad de sus temas, como la apertura que ello supone para el arte, ahora ya sin el lastre del contenido. Se trata de cierto acercamiento de Hegel —loable en su tiempo, por cierto— a la pintura holandesa.

Tiene lugar justo al final de la Parte General de las lecciones de Estética, es decir, al concluir la exposición de la forma artística romántica, cuando lo subjetivo toma definitivamente el mando, para lo bueno y para lo malo. En concreto, se trata del capítulo que las editoras han titulado “Lo prosaico y lo subjetivo” —de él proceden todas las citas de Hegel incluidas en este párrafo y el siguiente (Hegel, 2006, pp. 363-365)—. El

gran arte ha perdido su sentido, es *cosa del pasado*, y, como consecuencia, “los temas de la vida prosaica” aparecen por doquier en la representación artística. Ello trae dos conocidas consecuencias: la primera, que “el círculo del arte se extiende al infinito”; la segunda, que “en esto no puede admirarse otra cosa que el talento subjetivo del artista”. De ahí el ejemplo de la pintura holandesa de género y bodegón: “cuando el arte trata los temas más comunes, desde escenas de la vida cotidiana [*Privatleben*] hasta bodas campesinas, el círculo del arte se amplía”. Hegel, por supuesto, está pensando en obras concretas: aquí la alusión a Brueghel el Viejo, en el párrafo siguiente lo hará a los jugadores de cartas, etc. Así, “es una existencia enteramente momentánea la que en tales piezas ha sido captada y fijada por el artista, lo más cambiante de la naturaleza, el brillo de los metales, del vidrio, el vino en la copa; también lo más grotesco de los gestos, de la fisonomía”, afirma Hegel. Lo momentáneo y el gesto, siempre el gesto: no debe olvidarse. También Perec insistía en que no se trata solo de tazas y cucharillas, sino, junto a ellas, de los gestos y movimientos que las acompañan, tan privados y cotidianos como ellas mismas.

En todo caso, entiéndase bien todo esto. Sí, de acuerdo, para Hegel, estos artistas “fijaron estáticamente lo efímero”, pero ello no es más que destreza y talento del artista. De hecho, “los objetos mismos no tienen ningún interés artístico”, aunque para los holandeses, que, dice Hegel, han vencido no sólo a los españoles sino también al mar, son parte de su existencia, de su territorio conquistado. Se comprende, así, que “[muestren] ese amor a los objetos más exteriores, más inmediatos” y, añade Hegel, por si quedaba alguna duda: “a nosotros, a las otras naciones, no se nos ocurriría derrochar en estos objetos los medios del arte”. La cosa está más o menos clara, entonces: lo cotidiano, lo más cercano —ya sea lo de *andar por casa* o remita a la *vida privada*— carecería de todo interés en el ámbito artístico si no fuera porque el talento y destreza del artista lo convierte en apariencia [de lo sensible] y lo ennoblece mediante, dice Hegel, un “talento observador” digno de admiración. No nos engañemos, pues. El subjetivismo de la estética idealista, y aunque implique la extensión del arte hacia territorios todavía inexplorados en ese momento, no sólo desprecia lo cotidiano para el arte, sino que, sobre todo, inicia la venganza de sujetos y formas sobre objetos y contenidos. Por decirlo de alguna manera, sujeto moderno y vida moderna comenzaban a mostrar sus desavenencias.

4. Fantasmas cotidianos

Todas estas citas de Hegel corresponden a los apuntes de Friedrich von Kehler tomados durante el tercero de los cuatro cursos de Estética que Hegel impartió en Berlín. Era 1826. Apenas quince años después, en 1843, y ya no en Alemania sino en Francia, Grandville publicaba las *Pequeñas miserias de la vida humana*. Como dice Agamben, “en una serie de ilustraciones genialmente perversas, Grandville nos da una de las primeras representaciones de un fenómeno que habría de hacerse cada vez más familiar para el hombre moderno: la mala conciencia respecto de los objetos” (Agamben, 1995, pp. 93). En Hegel, a pesar de todo, se hablaba de captar lo efímero y del disfrute de lo cotidiano, aunque fuese por parte de los holandeses. Ahora, desde las representaciones de Grandville, los grifos gotean, los paraguas no se abren, los pantalones se rasgan... Las cosas se habían vuelto extrañas y, además, enemigas, como si, de algún modo, hiciesen explícito su nuevo significado con cierto tonillo amenazante: en

efecto, tenéis razón —parecen decir—, convertidas en apariencia y gracias al talento subjetivo del artista podremos aparecer bellas y sosegadas, pero sabed que, en nuestra vida cotidiana, somos mucho más revoltosas. Algo similar a eso parecen exclamar las *miserias* de Grandville. Se acabó la inocencia, entonces; se trata de “deliberada perfidia”, como dice Agamben. Así, una nueva relación entre hombres y cosas iniciaba su recorrido: “nadie mejor que [Grandville] ha representado la desazón del hombre frente a la inquietante metamorfosis de los objetos más familiares”, escribe el filósofo italiano (Agamben, 1995, pp. 93).

Ahora bien, ¿qué cosas eran éstas? ¿Y dónde habían iniciado su metamorfosis? Será la que perciba Marx, claro, y, de otro modo, también Baudelaire. A partir de ahí, ya todo se acelera y adquiere perspectivas diversas, pero siempre con un fondo común. De hecho, desde ahí hasta Rilke, Hofmannsthal, Musil, Freud y, por supuesto, Walter Benjamin, no hay más que un paso. La idea, en el fondo, resulta sencilla, y Agamben lo ha expresado de un modo muy claro: “Es la mala conciencia del hombre respecto de los objetos mercantilizados la que se expresa en la escenificación de esa fantasmagórica conjura. La degeneración implícita en la transformación del objeto artesanal en artículo de masas se manifiesta cotidianamente para el hombre moderno en la pérdida de la desenvoltura respecto de las cosas” (Agamben, 1995, pp. 93). Así, lo cotidiano se torna extraño debido a su mutación en mercancía y en la presencia ya desaforada de la técnica. Por decirlo en los términos benjaminianos de “París, capital del siglo XIX”, comienza “el sex-appeal de lo inorgánico”: la moda, la mercancía, las Exposiciones Universales, el fetichismo, el dandy, los juguetes, la infancia..., todo ello “inaugura una fantasmagoría” (Benjamin, 1999, pp. 180-181) que confiere nueva vida, misteriosa y espectral, tan atractiva como amenazante, a los objetos cotidianos. Era la distancia respecto a ellos, en el fondo, la que implicaba todo tipo de sospechas.

Si lo observamos todo con detenimiento, no es difícil percibir que sólo la incompreensión y la desconfianza del hombre ante la nueva cotidianeidad, la de la técnica, la mercancía y el intercambio de valores, eran las responsables de transformar a los objetos en elementos sospechosos. Por eso Benjamin gritaba aquello de “¿Cómo hacen frente las cosas a las miradas!” (Benjamin, 1984, 35); por eso Lord Chandos quería “un lenguaje en el que me hablen las cosas mudas” (Von Hofmannsthal, 1982, p. 38); por eso al estudiante Törless de Musil “las cosas inanimadas, los meros objetos, se le representaban con centenares de ojos silenciosos, interrogantes” (Musil, 1996, p. 135); por eso Ernst Bloch decía que “ningún hombre sabe qué hay a la espalda de las cosas, pues sólo [...] se conoce la parte de delante o de arriba por su utilidad técnica” (Bloch, 2005, p. 145). Habría multitud de ejemplos, todos ellos en términos realmente sugerentes y poéticos y situados en el mismo marco epocal. Si lo queremos en su versión pictórica, la de la parte más *realista* y menos formal de la vanguardia tardía —y quizá, aunque no lo parezca, mejor que en el objeto surrealista—, podemos observarlo en la mirada de la pintura metafísica: se trataba de “la evocación espectral de aquellos objetos que la imbecilidad universal arrincona entre las inutilidades”, decía Giorgio de Chirico (1990, p. 35).

En este contexto, el misterio de lo cotidiano, por tanto, y sea en forma de extrañeza o amenaza, procede de la fantasmagoría y espectralidad en la que el hombre moderno convierte su realidad. Que en el fondo todo sigue siendo eminentemente subjetivo, podría afirmarse. O, de otro modo: que las cosas adquieren cuerpo y alma, sí, pero no

son los suyos, resultando precisamente eso lo enigmático, que las cosas se humanicen y los individuos se cosifiquen. Mario Perniola, al inicio de ese libro que recoge como título la cita benjaminiana, *El sex appeal de lo inorgánico*, lo explicaba de un modo muy concreto para su versión contemporánea: “lo que suscita inquietud y constituye un enigma es precisamente la confluencia en un único fenómeno de dos dimensiones opuestas, como [son] el modo de ser de la cosa y la sensibilidad humana” (Perniola, 1998, p. 9). Las cosas ya no significaban, sino que “hipersignificaban”. O, de otro modo: lo cotidiano era cotidiano, pero ya no era solo cosa; su misterio no era suyo, sino que procedía de un exceso, el que extiende y transforma los objetos hasta convertirlos en fetiches, juguetes y mercancías.

Por ello, cuando, en este sentido, aparezcan los fantasmas de lo cotidiano, en el fondo, lo cotidiano ha desaparecido y sólo vive de sus desplazamientos. Si quisiera hacerse una lectura actual del tema —actual en el sentido de ya no modernos sino posmodernos y ya no técnicos sino tecnológicos, posttecnológicos e hiperconectados—; si quisiésemos pensar hoy estos objetos extendidos, con el significado que, desde Benjamin, insinuaba Perniola, algunos de los referentes podrían ser la estética difusa, o, mejor, difundida, que presentaba Ernesto L. Francalanci en su *Estética de los objetos*, basada precisamente en un análisis de las cosas desde “una continuidad que permite la convivencia de dimensiones aparentemente incoherentes” (Francalanci, 2010, p. 95). O, desde otro punto de vista que también muestra el rebasamiento que los objetos hacen de su propia finitud, es decir, el de la extensión hacia usos distintos, el que trabaja en las asociaciones y disposiciones, podríamos acudir a ese libro apasionante —y que a Pécoc le habría encantado, por cierto— titulado *Parafernalia. La curiosa historia de nuestros objetos cotidianos*, donde Steven Connor tematiza lo que él denomina “objetos mágicos”. Se refiere a las cosas “jugueteadas”, a todo eso de lo que extendemos y variamos su uso: a gomas, botones, pañuelos o gafas, a esos objetos que “tienen el poder de despertar, absorber, fijar, seducir, alterar, calmar, socorrer y drogar. Si parecen poseer vida propia, es una vida que nosotros les damos y que nos damos a nosotros mismos a través de ellos”, escribe Connor (2012, p. 10).

Bien pensado, en todo caso, tanto un modelo como el otro —no se olvide que, aunque sintomáticos, son dos simples ejemplos—, es decir, tanto la estética de los objetos como la de las cosas mágicas, mantienen las mismas características que sus precedentes modernos para explicar el componente misterioso de lo cotidiano: o remiten a una extensión donde lo cotidiano desaparece en su metamorfosis —sea en la de la vieja mercancía o en la del internet de las cosas—, o adquieren vida propia cuando los convertimos —nosotros, sujetos— en mera disponibilidad. ¿No hay, entonces, ningún lugar para que realmente emerja la sorpresa de lo cotidiano sin tener que esconderla tras desplazamientos y subjetividades? ¿No tienen vida propia las cucharillas para contestar a nuestras preguntas? ¿Cómo satisfacer nuestra nostalgia de animismo?

5. Necesidad de ficción: los planes de la materia

En efecto, nostalgia, porque a todos suelen entusiasmar esas ideas que, desde Grandville hasta Pécoc, pasando por Benjamin y sus coetáneos, entre muchos otros, insisten en el lado más mágico y misterioso de lo cotidiano. Desde su pecado de lesa modernidad y acosados por la técnica y los juegos de valores, tales autores muestra-

ban una mirada extrañada ante las cosas que se oponía radicalmente al racionalismo utilitarista más instrumental. De ahí su atención a lo cercano y, a la vez, fantástico de la vida cotidiana cuando se la observa libre de aderezos. Tal atención, además, implicaba un cuidado de las cosas pequeñas y más desvalidas en nombre de lo marginal y desplazado, en nombre del otro y lo diferente. Por eso las alusiones a la vida de las cosas, a las cosas mudas y a las cosas que, desde su espectralidad, devuelven miradas. No extraña que nos atraigan estas ideas en una época como la nuestra, donde ya no nos interesan las cosas sino las experiencias y, por tanto, de nuevo, por enésima vez, ahora ya completamente fuera de quicio, los objetos exhiben su derrota ante los alegres y narcisistas sujetos. Quizá más que nunca. De ahí el cúmulo de preguntas ante las citas e ideas mencionadas:

¿Quien se siente en la actualidad mirado o interpelado por las cosas?
¿Quién percibe un rostro en las cosas? ¿Quién reconoce una fisonomía viva en las cosas? ¿A quién le parecen animadas las cosas? ¿Quién sospecha que las cosas tienen vida propia? ¿Quién se siente amenazado o hechizado por las cosas? ¿Quién se deleita con la mirada cálida de las cosas? ¿Quién se maravilla de la extrañeza de las cosas? ¿Siguen los niños de hoy arrastrándose con el corazón palpitante por la habitación semioscura en la que las mesas, los armarios y las cortinas les hacen muecas atroces? (Han, 2021, pp. 70-71).

Este cúmulo de interrogaciones pertenecen al Byung-Chul Han de *No-cosas*. Interesan las preguntas, por cierto, quizá más que la respuesta. Han sitúa todo esto en torno a sus temas más habituales: el frenesí de información y comunicación —es decir, las no-cosas— hace que las cosas desaparezcan; la digitalización desmaterializa y descorporeiza el mundo; nuestra época es la de la transición de las cosas a las no-cosas; al perder las cosas perdemos solidez y anclaje en el mundo y debilitamos el sentido de realidad; olvidar su alteridad y extrañeza implica también la pérdida del otro; el fetichismo de las cosas desaparece para dar paso al fetichismo de la información, etc. Todo esto es cierto, pero insistir en ello una y otra vez quizá no aporte demasiado; más aun: quizá la respuesta nostálgica en busca de silencios, rituales, solidesces y cansancios no sea otra cosa que un ejercicio crítico de autosatisfacción ante la aceptación global.

Hay una idea de Han en *No-cosas*, sin embargo, que permite conectar todo esto con la tesis que podría utilizarse para concluir. No es algo muy novedoso: se trata de una defensa de la ficción y la narración más imaginativa como espacio de desarrollo para cierto vínculo entre lo cotidiano y su misterio. Podría entenderse como una especie de grito, una llamada —ficcional, por supuesto— que permite aumentar la visibilización de lo habitualmente invisible. En este sentido, dice Han:

Las informaciones son aditivas, no narrativas. Pueden contarse, pero no narrarse. Como unidades discontinuas de breve actualidad, no se combinan para continuar una historia [...]. La adición y la acumulación desbancan a las narraciones. Los largos espacios de tiempo que ocupa la continuidad narrativa distinguen a la historia y la memoria. Solo las narraciones crean significado y contexto. (Han, 2021, pp. 16-17).

La idea es importante. Y es que en un tiempo de “relatos” y “narrativas”, de lectura de datos y análisis de algoritmos, las historias, las narraciones y sus despliegues ficcionales, demorados y complejos, son un modo de interrumpir el cúmulo de actualidades y el acoso del presente. La narración contra “la” narrativa y la ficción contra “el” relato, entonces; las historias, repletas de fantasías e imaginaciones, contra la planitud de lo obvio y la información construida. Con un ejemplo: Gueorgui Gospodínov, Premio Booker y narrador brillante, concedió hace poco una entrevista al periódico *El Norte de Castilla*; la periodista, Victoria M. Niño, le preguntaba por el lugar que ocupa el humor y el asombro en sus relatos, a lo que el escritor búlgaro contestaba: “Realmente narramos historias para dotar de cierto milagro a las cosas cotidianas. Los escritores, igual que los padres de bebés o Papá Noel, trabajan en el mismo laboratorio, el de los milagros” (Gospodínov, 2024, p. 41). Es una afirmación fundamental.

Detenerse en la ficción y la fantasía, incluida la más filosófica, hoy no es una opción, sino casi una obligación. No sólo porque cada vez más vincula imaginación y documento; no sólo porque seguramente sea el ámbito donde más fácil resulta encontrar novedades y alternativas; no sólo porque es completamente necesaria para marcar diferencias con una realidad que es puro esteticismo. Se trata de generar posibilidades y rupturas, de mostrar que las cosas pueden ser distintas y, sobre todo, de contar historias, sin plegarse a “la” historia, a la narrativa oficial. Y ahí, lo cotidiano, en su cercanía y su misterio, en su visibilidad y su invisibilidad, puede desplegar sus efectos de un modo tan estético como político. Hay multitud de ejemplos que lo muestran, desde cómics que examinan una esquina a lo largo de la historia de la humanidad (Richard McGuire) o aburridas tardes de domingo observadas con la minuciosidad de un entomólogo (Olivier Schrauwen), hasta novelas de fantasía donde cobran vida los objetos surrealistas (China Mieville); desde ensayos como *La vida pequeña* de González Sainz, hasta la narrativa de Olga Tokarczuk, Mircea Cărtărescu o el propio Gospodínov. A la vez, todo ello nos permite recuperar autores y temas que, hoy, son más necesarios que nunca. Podrían utilizarse dos ejemplos, para concluir, sólo un par de citas, una procedente de un autor en lengua española y otra de un clásico de la fantasía. Por supuesto, habría muchos otros, pero quizá sean suficientes estos dos párrafos para entender la idea que se pretende defender. Ambas citas la muestran a la perfección.

Felisberto Hernández (1902-1964) fue un escritor uruguayo que nunca ha sido muy reconocido. De hecho, se ganó la vida más como pianista que como narrador. Últimamente, sin embargo, parece que comienza su renacimiento. La razón de ello es que trabaja con el misterio de lo cotidiano, es decir, nos enseña que todo, desde lo más pequeño, cercano y familiar —incluidos, claro está, nuestros cuerpos—, puede ser visto y escuchado de otra manera (Hernández Sánchez, 2025). De él, como de Perec, decía Italo Calvino que era un escritor que no se parece a nadie. En este caso, es fundamental, porque su tratamiento de lo extraño afecta tanto a las cosas como a los gestos y, por tanto, conecta muy bien con nuestro inicio perequiano. Puede verse en una cita extensa procedente de uno de sus cuentos, *El balcón*. Después de todo lo visto, las líneas no necesitan demasiado comentario. “Sólo” hablan de objetos sobre una mesa, casi un bodegón, como aquellos de los que hablaba Hegel. Eso sí, se trata de una naturaleza muerta que, sin embargo, es pura vida, especialmente porque habla de manos —que tienen que ver con cosas—, no de dedos —que tienen que ver con teclas—:

Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus caderas; y a los cubiertos, a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos; pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio. (Hernández, 2019, p. 201).

Manos, entonces; manos, luego un cuerpo, una parte del cuerpo, la fundamental para el pianista; objetos cotidianos, pero vivos y con alma; silencio, pero sobre una vajilla y a poca luz; memoria y recuerdo, pero de las cosas; extrañeza y misterio, pero de lo más cercano, nuestras manos y nuestros cubiertos...

La segunda cita procede de otro contexto. Es de Terry Pratchett (1948-2015), el maestro de Neil Gaiman, el creador del *Mundodisco* y de *Buenos presagios*. Es uno de los reyes de la fantasía inglesa más divertida. Sus palabras recuerdan a aquello que inquietaba a Ernst Bloch en "La espalda de las cosas": "[lo que la estufa] hacía antes de nuestra entrada [en el cuarto] no queda nada claro y lo que hacen los muebles durante nuestra ausencia tampoco. No podemos probar ninguna hipótesis, pero tampoco podemos refutar las más fantasiosas", escribía Bloch (2005, p. 143). Hagámosle caso y no refutemos la de Terry Pratchett. Dice así:

Todo el mundo que haya encontrado un batidor de huevos hasta entonces desconocido atascando un cajón inocente de la cocina sabe que la materia en estado bruto fluye continuamente hacia el universo bajo formas bastante desarrolladas, y que cobra existencia normalmente en los ceniceros, los jarrones y las guanteras. Elige su forma con el criterio de disipar sospechas, y sus manifestaciones más comunes son los clips sujetapapeles, los alfileres con que se venden las camisas, las llavecitas de las calefacciones centralizadas, las canicas, los trocitos de lápices [y] las piecitas misteriosas de aparatos para cortar la hierba [...]. No está claro por qué la materia hace todo esto, pero es evidente que tiene planes. (Pratchett, 2019, p. 106).

Ahora, al final del recorrido, podríamos añadir, por ejemplo, la pregunta de por qué los calcetines se divorcian en la lavadora o dónde van las cucharillas cuando desaparecen. Sea como sea, mientras podamos, y aunque sea ficcionalmente, sigamos disfrutando de los extraños planes de la materia.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de los resultados del Grupo de Investigación Reconocido de Estética y Teoría de las Artes (GEsTA), Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca.

Referencias

- Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (T. Segovia, Trans.). Pre-Textos.
- Bellos, D. (1993). *Georges Perec. A Life in Words*. The Harvill Press.
- Benjamin, W. (1984). *Haschisch* (J. Aguirre, Trans.). Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones, II* (J. Aguirre, Trans.). Taurus.
- Bloch, E. (2005). *Huellas* (M. Salmerón, Trans.). Tecnos.
- Chesterton, C. K. (2007). *El club de los negocios raros* (E. Tejada, Trans.). Valdemar.
- Connor, S. (2012). *Parafernalia. La curiosa historia de nuestros objetos cotidianos* (J. Estrella, Trans.). Ariel.
- De Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (J. Lahuerta, Ed. & J. Pinós, Trans.). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Francalanci, E. L. (2010). *Estética de los objetos* (F. Campillo, Trans.). Antonio Machado Libros.
- Gospodínov, G. (2024). La timidez me enseñó a ser breve. *El Norte de Castilla*, 28 de marzo.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826* (A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, Ed. & D. Hernández Sánchez, Trans.). Abada Editores / UAM Ediciones.
- Hernández, F. (2019). *Narrativa reunida*. Alfaguara.
- Hernández Sánchez, D. (2025). Felisberto Hernández o la vida de las manos. En A. Notario Ruiz (Ed.). *Pretextos musicales*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Han, B.-Ch. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy* (J. Chamorro, Trans.). Taurus.
- Musil, R. (1996). *Las tribulaciones del estudiante Törless* (R. B. y J. Ll. Trans.). Seix Barral.
- Nettel, G. (2008). Introducción. Descifrar el espacio. En Perec, G. *Lo infraordinario* (M. Cebrián, Trans.). Impedimenta.
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario* (M. Cebrián, Trans. & G. Nettel, Intr.). Impedimenta.
- Perniola, M. (1998). *El sex appeal de lo inorgánico* (M. Merlino, Trans.). Trama.
- Pratchett, E. (2019). *Fausto Eric* (J. Calvo, Trans.). DeBolsillo.

Domingo Hernández Sánchez

Von Hofmannsthal, H. (1982). *Carta de Lord Chandos* (J. Quetglas, Trans.). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons «Atribución 4.0 Internacional».

