

# Después del deconstructivismo o la transgresión de la transgresión

Juan Miguel Otxotorena

## Sumario

*Acostumbrados como estamos en los últimos tiempos a los balances de coyuntura y los diagnósticos epocales, quizá debamos aceptar vernos inmersos en una especie de nuevo momento 'post', referido a la denominada deconstrucción. Si hubiera que aplicarse al ejercicio de la síntesis, cabría seguramente consensuar al respecto una exposición conclusiva del orden de la siguiente: la deconstrucción no es en el ámbito de la arquitectura un simple estilo, ni una ocasional estrategia profesional y publicística dependiente de las cambiantes circunstancias del mercado, sino un resorte conceptual y un proceso cultural correlativos de una actitud disciplinar de connotaciones históricas precisas y de hondas y significativas raíces ideológicas y consecuencias culturales.*

*El fenómeno de la deconstrucción, a la postre, se manifiesta ya de alguna manera en momentos previos a la reducción del arte edilicia a ese discurso gráfico que parecen explotar y propugnar las contemporáneas celebraciones de la arquitectura dibujada, a las cuales tales momentos preceden de hecho como preparatorios y anunciadores.*

*Al fin y al cabo, podría decirse, todo cuestionamiento interno de los supuestos del diseño forma parte de su deconstrucción en tanto pueda convertirse a su vez, como tal cuestionamiento, en pauta y ley para el diseño.*

La deconstrucción no sería, en último extremo, sino el cuestionamiento del diseño como oficio, programa, operación o actividad, desarrollado y plasmado en el diseño mismo. No es muy diferente lo que encontramos bajo el paraguas de este mismo vocablo en el terreno de la filosofía y la lingüística: las actitudes deconstructivas o deconstructivistas llevarían a cabo un cuestionamiento del lenguaje por parte y en el seno —o por medio— del propio lenguaje; apuntarían a un cuestionamiento del lenguaje desarrollado desde el mismo lenguaje en cuyo marco se formula por fuerza, mediante la producción de textos centrados en la pregunta por la propia condición de texto que, a la postre, poseen inequívocamente.

La operación, genéricamente considerada, encierra en todo caso diferentes estratos; se desarrolla a diversos niveles, que se corresponden con los sucesivos «pasos atrás» que cabe dé el proceso autocrítico del discurso retrospectivo del «después de la modernidad»: un discurso que vendría a ser la 'autocrítica' de la propia «autocrítica disciplinar» que, en clave emancipatoria y en términos radicales, el Movimiento Moderno habría abanderado históricamente. En el ámbito arquitectura, en fin, tal autocrítica se inicia con la conversión en tema y argumento de diseño —y en ámbito de exploración lingüística— de la interrogación por la propia especificidad del lenguaje arquitectónico, vista como la primera de sus verdaderas condiciones: de sus condiciones de posibilidad reales (las de dicho lenguaje).

## ESTABILIDAD FORMAL Y ESPECIFICIDAD LINGÜÍSTICA

La especificidad del lenguaje de la arquitectura constituye un tema de referencia permanente en todo discurso acerca de la forma o la composición, y por tanto en todo debate en torno a opciones de proyecto diferenciadas. Ahora bien, el número de fuentes de estudio a las que acudir en orden a intentar fundamentarlo no resulta en absoluto abundante.

Por otro lado, es obvio que el problema de la especificidad del lenguaje de la arquitectura es un problema propiamente post-moderno. Si miramos bien, el lenguaje clásico daría por hecha —no se cuestiona— esa especificidad: la tratadística no necesita argumentarla. Es el dinamismo disciplinar de la «modernidad histórica» el que nos lleva a enunciarla como tema, en la medida en que también a verla como problema. El Movimiento Moderno, en efecto, se constituye históricamente en la ocasión teórica tanto de la oportunidad cuanto de la urgencia de preguntarse por ella, en tanto en cuanto vive de la revolución de las artes figurativas hasta el punto de jugar —bajo alusiones e invocaciones más o menos explícitas, compactas y unilaterales a una Nueva Plástica

universalista y absolutizada como la preconizada por Mondrian y sus correligionarios en De Stijl— al juego de fundirse con ellas<sup>1</sup>.

Buena parte de las derivaciones lingüísticas del discurso denominado postmoder-nista han girado, de hecho, en torno a la discusión de la especificidad del lenguaje de la arquitectura, evidenciada y a la vez desafiada por el interés en la abstracción formal que se constituye al mismo tiempo en su fuente y su raíz, su fondo de contraste y su ineludible marco de referencia. Tal vendría a ser aproximadamente la perspectiva general del libro *La estabilidad formal de la arquitectura contemporánea*, de Juan Antonio Cortés<sup>2</sup>, centrado en la irreductibilidad del lugar que corresponde a la arquitectura entre las disciplinas que se ocupan de la forma o la tienen por objeto. En él, el tema es abordado en términos generales, en el plano teórico; pero se acude también al modo en que se encuentra planteado en diversos momentos de la historia de la arquitectura de nuestro siglo, tratando de centrar la atención en aquellos de entre sus representantes cualificados que pudieran haberlo expresado o problematizado con mayor elocuencia.

Según ese estudio, dos serían en síntesis las condiciones específicas de la forma arquitectónica: la posición y la dimensión. La idea de posición se refiere a la relación horizontal-vertical, y obviamente a la ley de la gravedad; por su parte, la de la dimensión, a la relación del tamaño del edificio con la medida del hombre: a la escala. Estas dos características habrían de referirse a las exigencias de cohesión extrínseca de la forma arquitectónica —a las condiciones que sobrepasan las de su pura forma abstracta—, por contraste con las de su cohesión intrínseca, históricamente desarrolladas en tomo a conceptos clásicos como el de la concinnitas o armonía.

Son también fundamentalmente dos las arquitecturas de principios de siglo que, en este caso, ilustran o apoyan la argumentación. Por una parte, la vanguardia rusa de los años veinte: si bien constituye una de las más radicales expresiones del programa moderno de ruptura con la arquitectura del pasado y de superación de sus pautas metodológicas, vendría a pretenderla más atacando su antropomorfismo básico que por medio de un lenguaje formal no figurativo. Y en segundo término, las obras tardías de Josef Hoffmann, como un intento de borrar las diferencias entre arquitectura y artes decorativas, por la vía de resituar el discurso compositivo, llevándolo más allá de las exigencias de la estabilidad dimensional y los efectos de la escala. El trabajo —más reciente— de Rem Koolhaas y O.M.A. por un lado, y de Aldo Rossi por otro, constituyen la ocasión de un contrapunto gráfico para el razonamiento; si bien no sólo no renuncian a la capacidad referencial y representativa de la arquitectura sino que incluso hacen un énfasis explícito en su relevancia, de alcance incluso metodológico, en cambio niegan o transgreden abiertamente —en el desarrollo de sus opciones de lenguaje— las condiciones de posición y dimensión de la arquitectura, explotando los consiguientes efectos de extrañamiento.

Planteada en estos términos, en fin, la pregunta por la especificidad del lenguaje arquitectónico contribuye discretamente a la escritura de la ficticia calma de nuestro momento histórico: la de una coyuntura en cuyo marco la sensación de crisis progra-

1. Cfr. MONDRIAN, Piet. “La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (la arquitectura entendida como todo nuestro entorno no natural)”, en *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores de Murcia, 1983.

2. CORTÉS, Juan Antonio. *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid (en colaboración con la Caja de Ahorros de Salamanca), Valladolid 1991.

Dibujo del autor

mática derivada de la del agotamiento oficial de los impulsos revolucionarios de la modernidad redonda visiblemente, de entrada, en la crisis de la reflexión acerca de esa misma sensación; y por extensión, en la del discurso teórico como tal.

#### DIALÉCTICA REACTIVA Y DERIVAS DE TRANSGRESIÓN

Tal sería, al cabo, el orden de una situación en la que la ausencia de aportaciones especulativas al cuerpo de las discusiones metodológicas se demuestra correlativa de un desinterés por ellas en su desarrollo llamado a convertirse en sintomático. Ahora bien, si esto es así, nada será más oportuno que la pregunta por ese mismo desinterés y el camino que conduce a él: siquiera como modo de dirigirla a su vez, indirectamente, al lugar y el papel de la teoría como espacio de discurso hoy.

La cuestión de la especificidad del lenguaje arquitectónico apunta sin duda a este espacio. No obstante, la «llamada a la reacción» definitoria del post-modernismo no se sacia con la mera detección y discusión de esos presuntos dos pilares básicos de la especificidad del lenguaje de la arquitectura, la posición y la dimensión; antes bien —según lo ya dicho al principio—, no puede detenerse: sigue dando pasos sucesivos y avanza indefinidamente hacia arriba y hacia atrás.

No es otro, en suma, el tema de la deconstrucción. Más allá de ocasionales inspiraciones cruzadas y sintomáticas coincidencias interdisciplinares, el denominado deconstructivismo apuntaría a un discurso introspectivo que no es sino el del proceso de cuestionamiento de los propios movimientos subjetivos de quien lo emprende: un discurso que es al cabo el de las condiciones de ese mismo cuestionamiento, el de sus circunstancias, posibilidades, pautas y motivaciones. La actitud que ese desafío expresa iniciaría, precisamente con él, una «deriva de la transgresión» desencadenada por fuerza, a partir de ahí, como un movimiento espiral, explosivo e imparable.

El principio dinámico que ese movimiento encarna y consume estaría en la dialéctica reactiva del discurso moderno (que es también la que establece y conduce la contraposición de modernidad y postmodernidad) en tanto ésta asumiese el papel de único —y por tanto último— recurso metodológico del discurso disciplinar. Pero incorpora una carga de rebeldía y denuncia que, aun respondiendo a esa dialéctica y llevándola a su consumación —o mejor: precisamente por llevarla a su consumación—, resulta efectivamente significativa (irrenunciable en sí) en tanto correlativa de una verdadera experiencia límite o del límite.

Toda vez que pretende erigirse en fundante, en efecto, el discurso disciplinar construido sobre las actitudes culturales modernas se encierra indefectible e irremisiblemente en el callejón sin salida de la percepción de su propia precariedad, deducida de la constatación de sus derivas perversas. Pero verla con perspectiva es dejar de girar en el círculo de las absorciones sucesivas del perceptor y su objeto. Verla con perspectiva

supone justo identificar tal círculo vicioso, su complejo funcionamiento y la amenaza de su eventual presencia envolvente; y exige escapar al dinamismo cerrado y fuertemente direccional de aquella dialéctica, salir de sus redes: detectarla como tal, que es lo mismo que estar en condiciones de analizarla. Y esto es particularmente posible cuando tal dinamismo se anula o apaga y cesa en función de del programa de su propia evolución: es decir, al final de su desarrollo.

El movimiento denominado deconstructivista podría pues llegar a representar, precisamente, un empeño de investigación neto y urgente en absoluto: revelador de los mecanismos argumentales y operativos del discurso moderno y de las alternativas a él que presuntamente ha alentado su propio cuestionamiento dialéctico en el marco del discurso postmodernista. Eso le daría un sentido real, sustantivo, más allá de los significados sintomáticos y contextualistas que cupiera en principio reconocerle. Pero veamos de habémoslas aún con una perspectiva diferente de aproximación al tema.

### UTOPISMO GRÁFICO

El utopismo posee en arquitectura una directa relación con el dibujo. Las utopías suelen traducirse en representaciones gráficas. Más aún: la arquitectura ha sido tradicionalmente —ya desde la Torre de Babel— un espacio singularmente dispuesto para la expresión, la traducción y aun el impulso del pensamiento utópico a lo largo de la historia.

Pues bien, la observación es obvia pero puede resultar reveladora: puede llegar a iluminar con eficacia algunos de los significados de la publicística gráfica de la arquitectura moderna, y aun de la relevancia adquirida en la historia reciente por el trabajo de reflexión, ideación y elaboración gráfica de la arquitectura tanto en el marco del proceso de proyecto como de cara a su argumentación, enjuiciamiento y divulgación.

No es difícil concluir de entrada, entre otras cosas, que el creciente protagonismo del dibujo en el avance de las propuestas arquitectónicas podría responder también a la multiplicación de las alternativas metodológicas y estilísticas disponibles en el terreno del proyecto: a la necesidad de justificar las decisiones «en términos de opción fundada» sobre la base del cuestionamiento permanente de las propias premisas, preferencias e inclinaciones.

Con todo —desde el punto de vista inverso—, si el utopismo es el modo de pensar que se caracteriza por traducirse en planteamientos ideales e irrealizables, es fácil ver cómo ese modo de pensar encuentra, en el terreno de la arquitectura, un espacio idóneo y predispuesto en el ámbito de la ideación gráfica.

Esta predisposición para acoger el pensamiento utópico que se da en la ideación gráfica, no obstante, no es pasiva; prepara la aparición de un tipo de discurso peculiar, introspectivo, que podríamos identificar bajo el concepto de «utopía negativa»: aquél que, lejos de resultar de la existencia de un planteamiento ideal e irrealizable, se fija sólo y directamente:

—por una parte, en las posibilidades inexploradas de la composición de imágenes evocadoras de eventuales artificios figurativos y de lenguaje, sin idea ni pretensión de otro orden;

—y a la vez, por otra (y de manera más o menos explícita), en las claves de funcionamiento del espacio de reflexión que abre el ejercicio en la ideación gráfica como tal, orientándolo hacia la pura sugerencia e interpelación poética (dicho sea utilizando estas palabras en su sentido más denso y serio).

Algo de esto ocurre sin duda con las actitudes de Piranesi iluminadas en su día por Tafuri<sup>3</sup>; y aparece en expresiones disciplinares contemporáneas como aquellas que —agrupadas bajo la genérica denominación de «arquitecturas dibujadas»— traducen las aludidas estrategias deconstructivistas.

### POSTMODERNISMO Y NOSTALGIA

La «renuncia a la construcción» que lleva consigo la dedicación del arquitecto a la pura recreación gráfica de formas e imágenes, de métodos y lenguajes, adquiere en todo caso enseguida tintes nostálgicos y evocadores. El dibujo proporciona un específico espacio de reflexión y se constituye en primera, verdadera e insustituible instancia crítica; pero es también un refugio.

Los dibujos de Scolari o Purini, por ejemplo, manifiestan sin duda una nostalgia defensiva; a estos efectos, la idea de retaguardia ha sido opuesta a la de vanguardia en términos expresamente militantes.

Pero lo mismo ocurre con los de Ambasz y su peculiar voluntad de aproximación a la naturaleza. La propia arquitectura de autores como Rossi<sup>4</sup> y Grassi<sup>5</sup> o los Five<sup>6</sup>, a

3. Cfr. TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*, G. Gili, Barcelona 1980.

4. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona 1982, "Prefacio a la Segunda Edición Italiana", pp.42-3. Cfr. también, del mismo autor, *Para una arquitectura de tendencia*, G.GILI, Barcelona 1977.

5. GRASSI, Giorgio. *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio Editori, Padua 1967, pp. 27-8. Cfr. también, del mismo autor, *La arquitectura como oficina*, G.Gili, Barcelona 1980.

6. Cfr. AA.VV. *Five Architects*, G.Gili, Barcelona 1979.

pesar de lo lejano de sus respectivas posiciones, responde a una misma pose de repliegue escarmentado: un repliegue que en un caso trata de recuperar la memoria de la historia y en el otro una veta abandonada de la figuración moderna; en ambos casos, por cierto, sabemos tanto o más de sus dibujos que de sus obras: piénsese en Hedjuk, en las Houses no construidas de la famosa serie numerada de Eisenmann<sup>7</sup>, y en el proyecto rossiano del cementerio de Módena —sólo levantado en una pequeña parte— o en ese dibujo construido que fuera en su día el Gran Teatro del Mundo en la Bienal de Venecia.

Lo que en Rossi es un cierto modo de memoria nostálgica de los arquetipos de la figuración tradicional y la composición clasicista, en los Five apunta —en términos relativamente asimilables o paralelos a estos efectos— a las brillantes expresiones formales de los inicios del Movimiento Moderno, la arquitectura blanca del Estilo Internacional de en torno a 1930.

Pero también el de Stern<sup>8</sup> o Venturi<sup>9</sup> es un discurso del No —del no al funcionalismo, al purismo y al rigorismo moralista del Movimiento Moderno— para optar por el recurso a la libre evocación y combinación o suma de imágenes fragmentarias y descontextualizadas del pasado de la disciplina: de un pasado cuya pujanza esta estrategia explota en clave idéntica.

Podría decirse que estos arquitectos con sus discursos son sólo algunos entre muchos otros; pero hay que objetar que serían representativos de su momento en la medida en que éste los ha considerado tales. Lo cierto es que vendrían a compartir una actitud común de «utopía negativa» que cabría identificar con una especie de nostalgia activa, exteriorizada con una voluntad en parte polémica y en parte sencillamente autoexpresiva. En general, su propia arquitectura sería más bien, también en sí, una especie de ejercicio de ideación gráfica; sus obras vendrían a ser, por así decir, «más dibujos que edificios»: no tanto realizaciones arquitectónicas terminadas en sí cuanto incitaciones polémicas, representaciones de un cierto discurso —esto sería lo propio del utopismo—, desencadenantes de la reflexión metodológica y eventuales catalizadoras de específicas reacciones hipotéticas.

Precisamente, la utopía no es ya en ellas tan sólo nostalgia de la ciudad, como quizá lo había sido hasta ahora históricamente; es también nostalgia del oficio, de la arquitectura como disciplina: de la arquitectura como oficio y como posibilidad real. También por eso se centraría y plasmaría en los dominios de la ideación gráfica. En todo caso, esta nostalgia es de hecho, por así decir, «muchas nostalgias sucediéndose en cadena y dándose a la vez»: la nostalgia de un momento histórico determinado, la nostalgia del vanguardismo ingenuo del Movimiento Moderno que cargaba a la profesión de misiones desproporcionadas, la nostalgia de la posibilidad de un compromiso activo de la arquitectura con la sociedad y del arquitecto y la sociedad con la arquitectura, la nostalgia de un trabajo de invención y del horizonte de progreso que alumbró al hilo de conceptos como los del funcionalismo y el internacionalismo. Y es también la nostalgia de una tarea cuyo sentido histórico pudo mantener comprimido el desarrollo que de suyo reclamaba para sí, la de un proceso de trabajo limitado por la propia urgencia que lo sostenía.

#### «OBLIGACIÓN DE CONSTRUIR»

La deconstrucción sería entonces, de algún modo, una especie de descompresión y liberación final, una vez diluido aquel compromiso autoconstrictivo del oficio definido en clave entre cultural, ideológica y hasta política: el proceso de desmontaje del complejo dispositivo que, sencillamente, quería —en el ámbito de la arquitectura— traducir sin mediaciones los encargos en proyectos y las necesidades en respuestas. Su identificación y la consiguiente detención de su marcha ofrece mil posibilidades de experiencia iluminadora, al tiempo que induce ambiguamente la nostalgia de que se alimenta.

Esa nostalgia se expresaría según un mirar atrás llamado a recrearse en los restos de su historia, de todas las historias que convergen y se superponen en ella, en los signos de sus rutinas, en sus fragmentos y huellas: de la historia de la ciudad a la del propio proyecto individual, pasando por la de la arquitectura y la de la profesión como tal. Se trataría en todo caso de un discurso retraído, defensivo, ‘desesperado’, en la medida en que la dialéctica del proyecto moderno termina viéndose, a la postre, necesariamente envuelta en la espiral de su propio dinamismo interno, culminando en los puntos suspensivos. Pero he aquí que, según observara Tafuri en relación con Piranesi, persiste irreductible la «obligación de construir», como una obligación insoslayable y urgente. El arquitecto necesita seguir construyendo. La demanda no cesa de reclamar sus responsabilidades al oficio de la arquitectura: la profesión no puede sino verse forzada a responder a esa demanda de una manera directa y activa, con eficacia práctica, con cre-

Dibujo del autor

7. Cfr., por ejemplo, EISENMANN Peter, explicación de su propuesta en F. DAL CO, *10 Imagini per Venezia*, Officina Editori, Venecia 1980.

8. Cfr. R. A. M. STERN, *The Doubles of Post-Modernism*, The Harvard Architectural Review, I, 1980.

9. Cfr. VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*, G. Gili, Barcelona 1978, pp. 22-3; R. VENTURI, S. IZENOUR, D. SCOTT-BROWN, *Aprendiendo de Las Vegas*, G. Gili, Barcelona 1978; puede verse también, por ejemplo, mi artículo: “A propósito de Robert Venturi: el estigma de la modernidad”, *RE- Revista de Edificación*, 2, 1988, pp. 29-34.

atividad y solvencia. La tal «obligación de construir» es el único y definitivo límite al repliegue interminable del discurso sistemático; irrumpe en el panorama para romper definitivamente el denso y paralizante hechizo de la entrega al autoexamen circular, al psicoanálisis del psicoanálisis: tan sólo esa obligación lo pone en crisis, ocupando de golpe la escena.

La cruel «obligación de construir» del arquitecto, persistente en sus nuevas coordenadas de espacio y tiempo, le saca de una vez de su ensimismamiento. Le avisa de que el cierre de horizontes y expectativas que creía experimentar, ese presunto estadio de clausura cuyo halo fascinante lo envolvía, era a la postre engañoso, ficticio y artificioso; y le llama a dejar de lado la diletancia a que su tibia percepción crepuscular lo había abocado, reaccionando contra sus propios fantasmas para seguir tratando de dar una respuesta activa a las necesidades del aquí y ahora siempre nuevo.

La «obligación de construir» aparece de repente, por tanto, exorcizando la deriva reactiva del discurso del repliegue sistemático: la contesta implícitamente con una radicalidad inesperada y decisiva. Así, en fin, cierra un paréntesis: un paréntesis que encierra todos esos que cabría tener por titubeos de la profesión en nuestro fin de siglo o, si se prefiere, las inseguridades, perplejidades y aun veleidades teóricas de sus instancias más adelantadas y comprometidas.

Ahora bien, dicho paréntesis tiene un sentido: no puede ser menospreciado. Puede resultar acaso edificante y constructivo; e incluso, y ésta sería la cuestión, inesperadamente fundante.

El tal paréntesis, al cabo, lo mismo que la tensa e inquieta calma que lo recorre y representa, ¿no anuncia un exorcismo? ¿no prepara una explosión? ¿no apunta en sí de hecho, de soslayo o de rechazo, la salida? La ausencia de argumentos de otro orden y la clara conciencia de esa ausencia, ¿no debían hacer volver los ojos a las claves específicas —contantes y sonantes: ‘reales’— del ejercicio disciplinar, propiciando una tácita reconstrucción del estatuto del construir y el proyectar, en el sentido más directo y ambicioso de estos conceptos?

El carácter tácito de esta reconstrucción puede constituir, en la medida en que aquí ‘tácito’ significa justo —de algún modo— «no reactivo», la necesaria prueba de la superación de las redes de la dialéctica que lo envolvía. Al fin y al cabo, ¿no es éste el fondo sobre el cual, de manera tan eficaz como discreta, el discurso de eso que Kenneth Frampton denominara en su día «poética de la construcción» va afianzando día a día su espacio entre nosotros, conquistando poco a poco el protagonismo de la escena? Precisamente, el asunto está en si la luz que la verosimilitud global de esta posibilidad pudiera arrojar de entrada nos posibilita, y aun ciertamente nos pide y exige, hacer por situar en perspectiva lo que denominaríamos el momento deconstructivista.

Hemos de atender todavía al fenómeno que dicho momento representa con el rigor que la simple complacencia inmediata en las posibilidades de esa tal vía de salida podría acaso dificultar; es decir, sin que dicha complacencia nos adormezca o capture. A estos efectos, precisamente, la aludida reconstrucción del «estatuto disciplinar del proyecto» (del estatuto del proyecto como disciplina profesional) puede reubicar los ejercicios deconstructivistas encontrándoles un lugar con un sentido propio y específico en relación con el darse de la arquitectura como oficio y como tarea: el de una reflexión operativa dedicada a analizar sus límites. Se define así un espacio exploratorio, marginal en el mejor sentido de la palabra, de profundo significado, de interés ineludible y neto y de alcance indiscutible en el marco de la reflexión operativa acerca de la arquitectura como actividad, vista en abstracto: en términos generales. Tal espacio sería, al fin y al cabo, el de la atención a los procesos de generación de formas implícitos en las tareas de proyecto, procesos inextricablemente ligados al medio gráfico, mediados por él.

Ahora bien, esto no es algo que solamente «se deduce ahora» de la necesidad de un discurso más útil, más realista o más completo que aquel que veníamos manejando acerca de las formas arquitectónicas. Obedece al mismo tiempo a las líneas de fuerza que atraviesan todo un momento cultural tan significado y definido como el que vivimos hoy: un momento presuntamente caracterizado por su criticismo escéptico, hasta el punto de estar dedicado a rastrear sus propias condiciones —quizá ya ni siquiera sus orígenes o causas— más que a buscar salidas o a articular y aventurar propuestas.

Bajo este punto de vista, lo que habría hecho crisis no es este o aquel discurso sino la misma confianza en la posibilidad de un discurso sostenible. La situación que reflejan tantas de las expresiones intelectuales y artísticas que asumen la representación de nuestra contemporaneidad sería entonces ‘desesperada’ en el doble sentido de la palabra, como estación-límite y a la vez situación cerrada y ajena a toda expectativa.

Dibujo del autor

## INTROSPECCIÓN DISCIPLINAR

El deconstructivismo como tal tuvo precisamente su punto de arranque oficioso en la exposición «Arquitectura deconstructivista» celebrada en Nueva York en junio del 87<sup>10</sup>. La muestra fue organizada por un anciano Philip Johnson respecto de quien es forzoso pensar que, o bien se resistía aún a retirarse definitivamente de la escena, o bien sólo se resignaba a desaparecer de ella haciendo de su marcha un acontecimiento a la altura de su trayectoria. No es casual que esta operación quisiera constituir la réplica de la famosa exposición del 32 que, bajo la misma batuta y en el mismo lugar —el mítico M.O.M.A.— supuso, bajo el título de *The International Style*<sup>11</sup>, la bajada de bandera para la universalización y explotación masiva del formalismo neoplasticista vinculado a los inicios de la llamada Arquitectura Moderna: su definitiva codificación.

Por lo demás, el deconstructivismo pareció querer mostrársenos, desde un principio —«en el terreno de la arquitectura» en tanto al mismo tiempo más allá de ella, trascendiéndola: apurando una definitiva disolución de sus bordes—, como a un tiempo el título y el método de una especie de final «reflexión introspectiva del diseño sobre sí»; una reflexión atenta a detenerse en cada uno de los momentos del «proceso creativo», dedicada a recorrerlo concienzudamente, con el fin de poner al descubierto su mecánica y sus pautas, la secuencia de sus momentos: sus caminos inconscientes, sus 'arbitrariedades' ocultas, sus implicaciones no expresadas y hasta sus tácitas complicidades.

Ahora bien, ya ese mero planteamiento del problema lo agudiza hasta el extremo, lo extiende al límite. La cuestión no puede estar tan sólo en encontrar algún momento o fase aislada del proceso de proyecto en el que éste tuviera que asumir un cierto elemento de irracionalidad, de libertad, de simple 'preferencia': de opciones inefables; al sacar a la luz el irreductible margen de 'arbitrariedad' que existe siempre en la secuencia que organiza y encadena entre sí las sucesivas decisiones del diseño, se hace patente también el que hay por fuerza en la base u origen de cada una de ellas.

Lo cierto es que aquí, a su vez, el nuevo norte cultural, la dura ley de las circunstancias-de-hecho que atraviesa el mundo profesional y la ocasión para la «venganza lar-

10. Cfr. AA.VV., *Arquitectura deconstructivista*, G. Gili, Barcelona 1989.

11. Cfr. HITCHCOCK, Henry-Russell & JOHNSON, Philip. *The International Style. Architecture since 1922*, cit.

gamente esperada (en el terreno ideológico y en el plano compositivo)» se identifican y confunden. La reacción lo es, pero depende al mismo tiempo:

—de las nuevas obligaciones y fronteras del discurso cultural, una vez constatadas las dificultades que encuentra, a la hora de formularse a sí misma, la declarada crisis de sentido que resulta de la quiebra de los esquemas basados en los argumentos de los denominados «grandes relatos legitimadores»;

—de la entrega a la introspección disciplinar que determina la dramática generalización de la falta de trabajo que asola (de-construye) el panorama: sobran arquitectos y, por si fuera poco, cada vez se encuentran menos en condiciones de cumplir con «lo que se espera de ellos», que es siempre más y más (por algo se imponen las firmas multidisciplinares capaces de dar en toda clase de operaciones inmobiliarias respuestas empresariales rápidas y globales, así como seguridades y garantías visibles y suficientes, a todos los niveles);

—del progresivo estrechamiento del margen creativo en la arquitectura que al arquitecto-autor le cabe intentar llevar a cabo en un mundo (el de la velocidad, la información, la anomia y el consumo) que, fuera de las grandes operaciones publicitarias reservadas a los «grandes nombres», deja ya muy poco espacio a la artesanía del oficio y al ‘narcisismo’ introspectivo y autista del diseño avanzado y de riesgos;

—del consiguiente desplazamiento del perfil de su figura profesional, confusamente basculante entre la de una especie de extraño poeta desocupado y bohemio y un demagogo tan engreído y lleno de ideas como incapaz de justificar las arbitrariedades, la discrecionalidad y los abusos concedidos o tolerados hasta ahora a su status, inseguro pero sin duda privilegiado;

—del agotamiento de los modos lingüísticos de una ortodoxia a menudo tan inconscientemente pretenciosa y confiada como a la postre insolvente y rígida, presa de su propia programática;

—y, en definitiva (por todo lo anterior), de un amplio, intrincado y profundo desengaño escéptico, acompañado del consiguiente resentimiento.

La actitud de quien pretende encontrar aquella «forzosa arbitrariedad» del proceso de diseño para sacarla a la luz podría entenderse como eminentemente defensiva y reactiva; aunque esté exenta de toda acritud vindicativa, de dureza, de rencor, sería esencialmente una reacción surgida de la decepción histórica subsiguiente al desenmascaramiento de todos esos discursos globalmente comprometidos, positivamente vinculantes, propagandísticos, interpelantes, lineales y conclusivos —pretendidamente fundantes—, propios de la teoría y la historia de lo que con dudosa conciencia aún seguimos llamando modernidad: una reacción muy explicable en el marco de una disciplina que, tras haberse rendido virtualmente en bloque a ella, la da —quizá con excesiva ingenuidad— por ya pasada, superada y preterida. La gran empresa de la deconstrucción, al cabo, surgiría de ese desenmascaramiento y sería ese mismo desenmascaramiento: mejor, el momento de su conciencia.

Pero, precisamente, si el Movimiento Moderno era explicable como reacción del mundo profesional al conjunto de unas incidencias exteriores de primera magnitud y alcance inédito, algo similar cabe decir del «momento deconstructivista», genéricamente considerado. La historiografía y la crítica nos han enseñado ya a ver al Movimiento Moderno como dependiente de toda una serie de incidencias decisivas que hay que referir al ‘mero’ proceso civilizatorio y en esa medida, trascienden el margen del discurso ideológico, sirviéndole de base o de punto de apoyo: los materiales y las técnicas constructivas puestos en uso en el terreno de la edificación merced a los extraordinarios desarrollos de la ingeniería del XIX, la gran revolución figurativa de principios de siglo, y la irrupción en escena de nuevas necesidades de programa (piénsese tan sólo en la generalización del automóvil) y espectaculares y desconocidas urgencias económicas, políticas y sociales<sup>12</sup>: Jürgen Habermas, por ejemplo, ha agrupado estos factores en tres apartados generales: «Las nuevas exigencias cualitativas en el diseño industrial, los nuevos materiales y técnicas, y el sometimiento de la arquitectura a nuevos imperativos sociales y sobre todo económicos»<sup>13</sup>. La cuestión estaría en si la «nueva situación» que los discursos del ‘post’ tratan de enunciar e identificar no ha de medirse, de la misma manera, con el indiscutible papel de fenómenos circunstanciales ligados al progreso tecnológico como la pérdida de la importancia del mundo físico en beneficio de la realidad virtual, la trivialización del construir correlativa del carácter cada vez más provisional y efímero de las demandas y los productos del mercado en el marco del llamado «capitalismo avanzado», el agotamiento de las posibilidades de la experiencia revolucionaria en el plano de los lenguajes plásticos y, en definitiva, las pre-rogativas y determinaciones de la denominada cultura del espectáculo.

12. Cfr., por ejemplo, la perspectiva de análisis establecida en BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1960.

13. Cfr. HABERMAS, Jürgen. “Arquitectura moderna y postmoderna”, *Arquitecturas bis*, 48, 1984; “Die Moderne- ein unvollendetes projekt”, *Die Zeit*, 39, 1980; “La modernidad un proyecto incompleto”, en H. FOSTER ed., *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona 1985; “Modernité contre postmodernité”, *New German Critique*, 22, Milwaukee 1981. Cfr. también en AA.VV., *La modernité un projet inachevé*, eds. du Moniteur, Paris 1982, con artículos de J. Ph. CHIMOT, J. C. GARCÍAS, J. HABERMAS, K. FRAMPTON, B. LUBETKIN, B. SCHMIDT y P. CHEMETOU.



## LA LÓGICA DEL LÍMITE

La aparición en escena del filósofo francés Jacques Derrida resulta al fin tan refrescante como sobre todo sintomática, al igual que su ‘excesivo’ predicamento en los ambientes académicos y editoriales<sup>14</sup>. No es casual que, deconstruyendo su propia deconstrucción, se embarque en afanosas e insólitas alianzas estratégicas como aquéllas que le llevan a acompañar en sus apariciones públicas —‘acreditándolas’— a Wilson, Hadid, Koolhaas, Eisenmann y Libeskind, que trabaje en colaboración con Bernard Tschumi, y que escriba textos recurrentes para revistas de arquitectura dedicados a explicar el hecho de que lo haga justo por la vía de la renuncia a intentarlo.

La deconstrucción filosófica encuentra en definitiva un paralelismo claro, de por sí revelador, en las vicisitudes de la arquitectura contemporánea. No en vano decreta y realiza explosivamente la abierta contestación a la distinción e identificación de los géneros, la quiebra y disipación de los márgenes, la anulación de toda frontera, incluida la que parecía aún mediar entre palabra y construcción, correlativa de la de pensamiento y metáfora.

Así por ejemplo, si en el mundo de la arquitectura y del diseño la deconstrucción designa una reflexión introspectiva del proyecto sobre sí, poco le falta para volverse hacia sí misma: mejor, no puede sino hacerlo. Se tratará, entonces, de una reflexión atenta a detenerse en cada uno de los momentos del proceso según el cual se desarrollan tanto el diseño como ejercicio reflexivo cuanto su propio desarrollo y ejercicio como reflexión. Y si pretendía encontrar y denunciar la gratuita arbitrariedad del ejercicio de diseño, da por fuerza ahora un paso más: no podrá entenderse a sí misma como un discurso puramente disciplinar, autónomo, sino volverse contra sus condiciones de posibilidad, incluidas las de su propia contextualización, hasta reconocer esa misma gratuidad y arbitrariedad en ellas. Quizá el predominio, entre sus frutos, de ejercicios formales barrocos y preciosistas solamente destinados al papel, con finalidades puramente gráficas (y en paralelo literarias), sea un intento de hacer más aparentes y explícitas esas arbitrariedades por el clásico procedimiento de extrapolarlas.

No obstante, descubrir y poner de manifiesto tal suma y secuencia de arbitrariedades en el marco de la dialéctica reactiva y maximalista que se trataba de identificar y frente a la que había que reaccionar, sin embargo, es reconocer o anunciar la necesaria arbitrariedad de todo; y eso, por coherencia con lo enunciado, no puede hacerse sino arbitrariamente. En tales condiciones, dedicarse a mostrar la arbitrariedad es ipso facto instalarse en ella.

El ‘tema’ de la denominada deconstrucción se enfrenta siempre al cabo, desde el principio, a un problema básico y fundamental, que es el de la imbricación de sus perspectivas; apunta a una especie de cuestión previa —aunque en realidad no deja de pertenecer a su despliegue: precisamente, está en su vértice— que actúa como auténtica frontera o llave del acceso a ella: la cuestión del carácter del discurso que ‘puede’ aspirar a pretender tratarlo o abordarlo. Y ‘carácter’ significa aquí estrategia, equivale a sesgo metodológico: el problema está en que el fenómeno de la deconstrucción apunta precisamente a un conflicto de estrategias y modos de discurso; se refiere justo a la pregunta por las estrategias y los modos de discurso, en tanto en cuanto tales.

En la perspectiva de la consideración cabal de este problema, se impone comenzar concediendo o asumiendo objeciones relativizadoras tales como aquella que observa que la reflexión sobre la arquitectura se hace y se revela necesariamente autobiográfica. Toda reflexión, en general, lo es; pero cuando se trata de una disciplina histórica, práctica, referida por tanto siempre a la subjetividad interpretativa y creativa del agente, tal persuasión se demuestra especialmente patente, y en cierto sentido doblemente pertinente.

En cierto sentido, todo el que habla «cuenta su vida», y mucho más si habla del hablar y de su propio hablar; y no digamos si habla del hablar por referencia a su momento, a sus prejuicios, a sus maestros y sus mentores, si habla del hablar en relación con el pensar, imaginar y producir (‘crear’) y —por tanto, forzosamente— con su propio pensar, imaginar y producir (‘crear’). De ahí que hablar del hablar sea ante todo articular reflexivamente la misma frase que lo plantea —precisamente ésta— atendiendo a sus momentos, distinguiendo palabra por palabra y descubriendo la ley que las reúne.

Hablar del hablar es ya decir que todo habla es subjetiva y literaria, y hacerlo subjetiva y literariamente; sólo hablando cabe tratar del habla: donde cabe hablar del hablar es precisamente en su ejercicio. Así también, donde cabe hablar del escribir es justo en su interior, en el curso y en el seno de la propia escritura. Por eso donde cabe el propósito de hablar del proyectar es eminentemente en el curso del propio proyectar. Y obvia-

14. Cfr., por ejemplo: JENCKS, Charles. “Deconstrucción: The Pleasures of Absence”, *Architectural Design*, vol. 58, 1988; y en el mismo número de esa revista, BENJAMIN, A. “Derrida, Architecture and Philosophy”; y también, LUCAN, J. “Deconstruir la arquitectura”, *Arquitectura*, 270, 1988; PELISSIER, A. “Derrida, La deconstrucción: un projet?”, *Techniques et Architecture*, 380, 1988; etc.

mente, proyectar es stricto sensu dibujar. El discurso que desarrolla y al que apela ese propósito cultiva y habita el margen del que trata 'intencionadamente'. Este margen es el del proyecto gráfico, el de la relación de arquitectura y dibujo; no tanto por delimitar un campo cuanto por señalar e indicar precisamente su condición de no limitable, pues es el del propio límite: constituye en sí el límite como tal.

Dibujo del autor

Tal discurso puede darse de diferentes modos. Estos valen —puede tener sentido hacerlos públicos— en tanto sencillamente lo son, en tanto en cuanto posibles, ya que no tiene objeto abundar girando en círculo sobre el mismo punto; y aluden inevitablemente al tema —a la discusión— de la aludida deconstrucción, con independencia de

las complejas motivaciones subyacentes que puedan encerrar y de las diversas implicaciones que lo rodean históricamente.

### METÁFORA Y REFLEXIÓN

Las posiciones de Jacques Derrida<sup>15</sup> y Paul Ricœur<sup>16</sup>, con respecto de la relación de pensamiento y metáfora, anuncian y delimitan una alternativa abierta que puede llegar a definir las posibilidades de lectura e interpretación histórica del deconstructivismo, sin duda complementarias.

Derrida advierte que, a pesar —y precisamente en el marco— de su fracaso radical, la metáfora protagoniza una operación de retirada en cuyo curso abandona las arenas movedizas de los «sentidos propios» para abrirse produciendo una nueva relación entre lo que llama la remisión a la metafísica y la diseminación polisémica<sup>17</sup>. Ricœur, por su parte, ha unido en sus escritos la interrogación por la metáfora a una pormenorizada investigación centrada en los ámbitos de discusión en cuyas claves comparece: una investigación sobre el relato y sobre el tiempo<sup>18</sup> y acerca de las relaciones entre ideología y utopía<sup>19</sup>.

Para el primero, se impone —en la estela de Heidegger y de Nietzsche— una deconstrucción del texto y del discurso que descubra y destaque, en relación con la metáfora, la problematicidad de todo referente, o al menos de un referente que se quiera privilegiado: la consiguiente descalificación de la metáfora es por fuerza, nada menos, la de la propia filosofía. Heidegger, en efecto, había liquidado perentoriamente en unas páginas de su *Der Satz vom Grund* el valor de la metáfora en filosofía, reivindicando una especie de decir originario como el que ve en la poesía de autores como Hölderlin y Rilke como la instancia exclusiva de sentido<sup>20</sup>. Derrida extrae de ahí la línea conductora de su discurso, a cuyas observaciones al respecto tratan de oponerse precisamente tanto Jean Greisch como más tarde el propio Ricœur; si el primero lo hace sugiriendo que, en realidad, Heidegger nos impulsa a decir que «... el pensamiento no está aún dispuesto a reconocer la verdadera metáfora»<sup>21</sup>, el segundo llega a la conclusión de que «... lo que hace Heidegger cuando, como filósofo, interpreta a los poetas, es mil veces más importante que lo que afirma polémicamente, no ya contra la metáfora, sino más bien contra un modo de llamar metáfora a ciertos enunciados filosóficos»<sup>22</sup>. Ricœur observa, en efecto, que la diferenciación entre metáfora y «metáfora heideggeriana» resulta no solamente indicada o apuntada, sino incluso 'ocupada' y utilizada en esas propias páginas de *Der Satz vom Grund* que, al fin y al cabo, no dejarían ellas mismas de ser en algún grado metafóricas.

Ricœur critica la obsolescencia de la idea explícita de metáfora en Heidegger, en cuanto proceso de transposición que se refiere a términos aislados, a palabras tomadas una a una; la metáfora, para Ricœur, adquiere su sentido propio solamente dentro de una frase y de un texto, de una trama discursiva. No es posible extrapolarla, y precisamente por esa causa no puede tampoco ser reducida a mero medio o recurso auxiliar. Por eso vincula estrechamente la metáfora a la narración: la palabra metafórica sería ya una narración condensada, y recibe su entonación metafórica sólo de esa narración extensa que es el texto<sup>23</sup>; la metáfora es un acceso a lo simbólico que tiene en cada caso una explicación histórica, objeto a su vez de interpretación también histórica o temporal.

Para Ricœur, en resumidas cuentas, la metáfora no es un medio auxiliar o, directamente, una cosmética de la representación, un maquillaje metafísico; es una transformación creativa que acredita la fuerza del lenguaje —y confirma las posibilidades del pensamiento que se vierte en él—, opera su intensificación, y lo rescata tanto de la mera función retórica como de la condición de «simple espejo» de una metafísica.

La asimilación de las operaciones deconstructivistas a funciones metafóricas entendiéndolo bajo esta perspectiva, en fin, llevaría a reconocerles una sustantividad innegociable, correlativa de un mensaje disciplinar inexpresable de otro modo, que así nos seguiría reclamando una atenta y cuidadosa recepción. Despreciarlo como fenómeno marginal sería obviar la medida en que nos habla desde el margen y acerca del margen, desde el límite y del límite, y aun acerca de las condiciones en que ese desprecio —que desde luego podrían 'esperar' y aun 'provocar' polémicamente— logra arraigar en el medio profesional, e incluso tiende a generalizarse.

15. Cfr. DERRIDA, Jacques. "La mythologie blanche (La métaphore dans le texte philosophique)", en *Marges de la philosophie*, Minuit, París 1972, pp. 247-324.

16. Cfr. RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*, Seuil, París 1975.

17. Cfr. DERRIDA, J. "Le retrait de la métaphore", *Po&sie*, 7, 1978, pp. 103-126.

18. Cfr. RICOEUR, P. *Temps et Récit*, Seuil, París 1983-5 (3 vols.); y también, "De l'interprétation", en *Du texte à l'action*, Seuil, París 1986, pp. 11-35.

19. RICOEUR, P. *Ideología y utopía*, Gedisa, Barcelona 1988.

20. Cfr. HEIDEGGER, Martin. *Der Satz vom Grund*, Neske, Pfullingen 1957, pp. 86-9.

21. GREISCH, Jean. "Les mots et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger", *Revue des Sciences philosophiques*, 57, 1973, pp. 433-455; cfr. también, del mismo autor, *La parole heureuse. M. Heidegger entre les mots et les roses*, Beauchesne, París 1987.

22. RICOEUR, P. *La Métaphore vive* cit., p. 375.

23. Cfr. RICOEUR, P. *Temps et Récit* cit., vol. I, "Preface".