

TFG

LA IRONÍA REFLEXIVO-POÉTICA
COMO FORMA DE PROYECCIÓN
ARQUITECTÓNICA

Autor: José Vicén Balaguer

Tutor: Guillermo Guimaraens Igual

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de València

Grado en fundamentos de la arquitectura

Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

TFG

LA IRONÍA REFLEXIVO-POÉTICA COMO FORMA DE
PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA

Autor: José Vicén Balaguer

Tutor: Guillermo Guimaraens Igual

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de València

Departamento de Composición arquitectónica

Grado en fundamentos de la arquitectura

Curso 2018-2019

RESUMEN

El trabajo propuesto estudia los vínculos entre la disciplina poética y la arquitectónica en relación con el concepto de ironía. Se incide en el lenguaje irónico reflexivo. Se parte del análisis de textos poéticos en los que exista de forma clara la figuración de la ironía inestable moderna. Se trata de generar signos que, en función del contexto, aporten diferentes significaciones, a veces contradictorias, a veces complementarias, tensionando los elementos de la lengua y jugando con la expectativa del receptor.

La ironía inestable moderna surge de la negación de las verdades absolutas y de la significación objetiva como producto de las frustraciones de la modernidad.

Se definirán las características de esta forma de figuración poética, su origen en el romanticismo y su diferenciación de la ironía clásica, así como su posible traducción a otras artes. Se analizarán textos y obras arquitectónicas en los que se pueda encontrar el lenguaje irónico viendo en qué sentido se configuran realidades de forma irónica y, en ese caso, si es de forma estable o inestable, es decir, si genera una sola significación alternativa o si se puede dar pie a diferentes significaciones que no tengan un fin definido.

PALABRAS CLAVE

Poesía , arquitectura , lenguaje , traducción , semiótica , figuración poética , ironía literaria , ironía inestable , significación poética , tensión , contradicción , metafísica , posmodernidad , historicismo , signo , figuración contextual , modernidad , ironía estable

RESUM

El treball proposat estudia els vincles entre la disciplina poètica i l'arquitectònica en relació amb el concepte d'ironia. S'incidix en el llenguatge irònic reflexiu. Es partix de l'anàlisi de textos poètics en què existisca de forma clara la figuració de la ironia inestable moderna. Es tracta de generar signes que, en funció del context, aporten diferents significacions, a vegades contradictòries, a vegades complementàries, tensant els elements de la llengua i jugant amb l'expectativa del receptor.

La ironia inestable moderna sorgix de la negació de les veritats absolutes i de la significació objectiva com a producte de les frustracions de la modernitat.

Es definiran les característiques d'esta manera de figuració poètica, el seu origen en el romanticisme i la seua diferenciació de la ironia clàssica, així com la seua possible traducció a altres arts. S'analitzaran textos i obres arquitectòniques en què es pugua trobar el llenguatge irònic veient en quin sentit es configuren realitats de forma irònica i, en eixe cas, si és de forma estable o inestable, és a dir, si genera una sola significació alternativa o si es pot donar peu a diferents significacions que no tinguen un fi definit.

PARAULES CLAU

Poesia, arquitectura, llenguatge, traducció, semiòtica, figuració poètica, ironia literària, ironia inestable, significació poètica, tensió, contradicció, metafísica, postmodernitat, historicisme, signe, figuració contextual, modernitat, ironia estable

ABSTRACT

The proposed research work studies the connection between poetry and architecture in terms of irony, focusing on the reflexive type. It will start from the analysis of poems in which it is possible to find clearly the figure of modern unstable irony which is a way of creating meaning in poetry related to the context giving different signification, sometimes contradictory, sometimes complementary, straining the language elements and playing with receptor's expectations.

Modern unstable irony arises from the denial of absolute truths and objective signification as a result of modern frustrations.

Some aspects of this form of poetic figure will be defined, also its origin in romanticism times and its differences with classical irony. Furthermore, its possible translation to other arts will be researched. Architectural texts and works will be analysed as long as they have an ironic language taking into account in which way realities are configured in an ironical way and, in each case, if it is stable or unstable, that is to say, if it generates one only alternative signification or if it results to different ones with no defined outcome.

KEYWORDS

Poetry, architecture, translation, semiotics, language, poetic figuration, lyric irony, unstable irony, poetic meaning, tension, contradiction, metaphysics, postmodernity, historicism, sign, contextual meaning, modernity, classic irony

A quienes me han acompañado en este trayecto tanto en Valencia como en Santiago de Chile y, en especial, a mi tía Maru.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	12
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	14
3. ESTADO DEL ARTE	16
4. LA FIGURACIÓN POÉTICA DE LA IRONÍA	18
4.1. La ironía clásica estable	19
4.2. La ironía inestable romántica	20
4.3. La ironía crítica y contemporánea	23
4.4. funcionamiento y ejemplos	24
5. POSIBILIDADES DE TRADUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA	30
5.1. Romanticismo y Claude-Nicolas Ledoux	30
5.2. El brutalismo como respuesta	33
5.3. Arquitectura posmoderna. Semiótica y arquitectura	36
5.4. Deconstructivismo y arquitectura reciente	41
6. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	47
7. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES	51

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de maneras de proyectar en arquitectura, es común hablar de los referentes e imágenes arquitectónicas. Las obras que se conocen y se han comprendido y asimilado sirven como elementos que, extrapolados, escalados e interpretados, pueden servir para proyectar espacios con significado. Es revelador el valor que Zumthor, por ejemplo, dota al simple picaporte de metal que agarra en casa de su tía, transportándolo a todas esas imágenes y vivencias experimentadas.¹

También es usual recurrir a referencias en otras disciplinas como la pintura, la escultura o la música, donde encontramos comportamientos y secuencias que pueden ser “traducidos” a la arquitectura de diferentes formas. Desde los motivos de compartimentación de los vidrios del convento de La Tourette del ingeniero y músico Ianis Xenakis, que interpretan una composición musical, a la arquitectura y diseño de mobiliario neoplasticista de Rietveld, o la interrelación de pintura, escultura y arquitectura en los movimientos de vanguardias, podemos identificar formas de proyectar que de manera interdisciplinaria copian, traducen o adaptan. Así pues, en el mismo *Pensar la Arquitectura*, Zumthor apunta:

“Cuando me concentro en un determinado lugar, para el cual debo hacer un proyecto, (...) empiezan a confluír en este proceso de visualización precisa de imágenes de otros lugares: lugares que conozco y que alguna vez me han impresionado, imágenes de lugares cotidianos, o especiales, (...) e imágenes de lugares, o situaciones arquitectónicas que provienen del ámbito de las artes plásticas, del cine, de la literatura, del teatro.”²

Teniendo esto en cuenta, es llamativo que pocas veces se ha analizado en este sentido la relación entre las formas de figuración poética y las de proyección arquitectónica. Los recursos para generar significación en ambas formas de arte (en lo que arquitectura como arte) pueden ser relacionados, hibridados y extrapolados para explorar nuevas aplicaciones y posibilidades tanto en el campo de la poesía como en el de la arquitectura. Para ello, es necesario tener en cuenta que son muchas las maneras que tiene la arquitectura de generar significación, mediante recursos volumétricos, visuales, lumínicos, compositivos, rítmicos... El espacio que genera la arquitectura es determinado por ésta y pasa a estar acotado y aportar unas determinadas significaciones que dependerán de la propia arquitectura, de su contexto, así como del espectador y su propio contexto cultural.

Asimismo, la poesía tiene diferentes formas de figuración de diferentes tipos y con muchas implicaciones que son lo que se llaman comúnmente las figuras literarias. Son éstas las que aportan significación a parte del aparente significado de las palabras que forman la poesía, aportan una significación que configuran realidades de diferentes maneras. Un ejemplo muy claro es la arquitectura posmoderna que, pese a ser un acto de autoconsciencia disciplinar, deviene en significaciones que pueden ser muy diferentes a las intencionales mediante la proyección de ésta.

Como el análisis completo de estas posibilidades de traducción de las figuraciones poéticas en formas de proyección arquitectónica sería inabarcable desde un punto de vista de un trabajo de fin del Grado en Fundamentos de la Arquitectura, este trabajo partirá del análisis de una forma de figuración concreta en la poesía, la de la ironía inestable, para después tratar de traducir o aplicar ésta en la arquitectura, explicitando vínculos existentes y analizando nuevas maneras y formas de proyección, tratando de evidenciar así, las posibilidades que, de este método traductivo se pueden derivar en la arquitectura.

1. ZUMTHOR, Peter. *Pensar La Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2004. p. 9
2. *Ibid.* p. 37

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El trabajo propuesto tiene como objetivo principal la proposición de nuevas formas de proyección en la arquitectura a partir de las formas de figuración poéticas, concretamente de la ironía inestable contemporánea. Éste es el objetivo para el cual será necesario comprender la forma en la que ésta funciona, así como entender en qué sentido se puede relacionar la misma con obras arquitectónicas producidas desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

Para ello se parte del acercamiento, desde un punto de vista analítico, a la figura poética en cuestión, la ironía en la poesía y la filosofía como forma de figuración, tratando así de explicitar sus comportamientos propios. Esto se hará mediante el estudio de textos históricos e historiográficos acerca de diferentes tipos de ironía: la ironía clásica de Sócrates, la ironía romántica de Schlegel y el resurgimiento de ésta en la poesía contemporánea.

A continuación, para explicitar los vínculos de esta forma de significación con la arquitectura, se analizarán mediante el estudio de textos teóricos históricos e historiográficos de diferentes autores relevantes sobre esta condición irónica. Desde Claude Nicolas Ledoux hasta Denise Scott Brown, textos y obras serán útiles para entender la forma en la que la arquitectura funciona como generadora de significaciones y en qué sentido se puede relacionar y traducir desde las formas poéticas.

Será, pues, un trabajo en el que se expliciten y entiendan las relaciones ya existentes en ambos campos de investigación y, a partir de éstas, se evidencien nuevas formas de proyección en la arquitectura que, como se ha expuesto, es el objetivo principal del trabajo.

3. ESTADO DEL ARTE

El trabajo investigativo propuesto consiste en una relación interdisciplinar, un acercamiento analítico a través de la arquitectura y la poesía para tratar de encontrar vínculos y formas de creación de significación en ambas artes. Por ello, la misma no se puede afrontar desde un enfoque que omita las características y los conceptos propios de cada campo de investigación.

En primer lugar, es necesario explicar que el punto de partida de la presente investigación fue el curso “*Figuraciones poéticas y configuraciones arquitectónicas: proyectar y habitar mundos*”¹ impartido por el filósofo y académico Andrés Claro como profesor invitado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Asistí a este curso gracias a una beca PROMOE que obtuve en el año 2016 con la que pude hacer un intercambio académico con esta universidad.

En este curso, el profesor Claro hacía un acercamiento a la traducción entre la poesía y la arquitectura desde un punto de vista analítico y proponía las diferentes formas de figuración de ésta, como la metáfora analógica clásica, el paralelismo dinámico chino o el montaje contemporáneo, como campos de estudio, de relación y traducción en la arquitectura. Además, expuso principios importantes para comprender el lenguaje como forma de figuración y configuración de realidades, así como la función del traductor, de especial relevancia para la actual investigación, y que se recogen en la bibliografía publicada del mismo profesor, de la cual se destacan: *Ironía y melancolía: un “Pierrot” de Jules Laforgue*² e *Imágenes de mundo: tres poemas a los antecesores literarios y tres concepciones de lo real*³.

Como trabajo final de este curso, elegí la ironía inestable y elaboré un ensayo al respecto, el cual es la base del presente trabajo y donde ya apunté las ideas que ahora recojo de manera más desarrollada, ordenada y fundamentada. Para el desarrollo del trabajo ha sido necesario el estudio de textos de diferentes orígenes, entre los que se encuentran textos históricos e historiográficos, y fuentes primarias y secundarias de diferentes ámbitos.

En un primer lugar, se han estudiado los textos que ayudaran a comprender el lenguaje como forma de figuración, es decir aquellos textos que presentan al mismo lenguaje, no únicamente como una forma de comunicación, sino como una forma de expresión mediante

la cual se generan realidades. Se tendrá en cuenta pues, la concepción del lenguaje que Ezra Pound propone en sus obras de gran relevancia en el tema, como *The ABC of Reading*⁴ y *How to Read*⁵.

Para la investigación se toma asimismo como punto de partida los estudios sobre la ironía dentro de la figuración poética como forma de generar significación. Mediante ellos, podremos entender en qué consiste este recurso y tener un marco teórico que permita la relación y traducción en el ámbito arquitectónico. Es importante entender que la ironía es una forma de figuración que ha ido variando en función del contexto histórico en que se utilizaba así que habrá que diferenciar en este sentido textos sobre la ironía socrática, como los análisis de Schegel, Hegel y Kierkegaard al respecto, así como estudios más contemporáneos desde el punto de vista crítico como el planteamiento de Cleanth Brooks en su destacado ensayo: *Irony as a Principle of Structure*⁶ o el recorrido histórico de *The critical mythology of irony*⁷ de Joseph Dane.

En la parte del análisis comparado con la arquitectura, se han estudiado textos y obras de arquitectos modernos, posmodernos y contemporáneos que sirven para comprender hasta qué punto es la ironía un recurso arquitectónico de significación. Se ha partido del estudio de la arquitectura neoclásica de Claude-Nicolas Ledoux, teniendo en cuenta estudios contemporáneos sobre el tema⁸, después se ha analizado la influencia del movimiento moderno y arquitectos como Mies Van der Rohe, siguiendo por la arquitectura brutalista como respuesta⁹, la arquitectura posmoderna y la definición de arquitectura de Robert Venturi y Denise Scott Brown en sus obras más significativas al respecto.

Por último, se ha tratado de vincular esta forma de figuración con formas más contemporáneas de proyección estudiando publicaciones como Elements¹⁰ de Rem Koolhaas, y también la conocida como arquitectura deconstructivista mediante el estudio de Arquitectura deconstructivista¹¹ y Post-Functionalism¹².

Como se puede observar, el estado del arte es disperso y múltiple, las fuentes consultadas van desde la Dialéctica de Platón hasta estudios historiográficos sobre el deconstructivismo como generación de significación en la arquitectura. Es un trabajo de ida y vuelta, basado en dos ámbitos de conocimiento diferenciados y bien estudiados, que ahora se relacionan bajo una perspectiva distinta.

8. RUBIO GARRIDO, Alberto. *Autonomía y expresión en la arquitectura. La antinomia de la modernidad al hilo de Claude-Nicolas Ledoux*. Memoria. Universitat de Valencia - Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació. 2014

9. DE DIEGO RUÍZ, Patricia. *Entre tradición y transición: génesis y cambio en la arquitectura del nuevo brutalismo*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 2015

10. KOOLHAAS Rem, AMO, Harvard Graduate School of Design. *ELEMENTS*. (James Westcott, Ed.). Marsilio. 2014

11. JOHNSON, Philip, y WIGLEY, Mark. *Arquitectura deconstructivista*. (Editorial Gustavo Gili S.L., Ed.). Barcelona. 1988

12. EISENMAN, Peter. *Post-Functionalism*. En *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984* (Architecture, Vol. 6, pp. 236-239). Architecture Theory Since 1968. 1976.

1. CLARO, Andrés. *Figuraciones Poéticas y Configuraciones Arquitectónicas proyectar y habitar mundos*. Apuntes de clase en el Máster de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. 2016.

2. CLARO, A. *Ironía y melancolía: un “Pierrot” de Jules Laforgue*. Rev Vértebra. 2004 p. 27-32

3. CLARO, A. *Poetic Image and Metaphysical Conception: Three Figures of the Literary Predecessors and Three Configurations of the Real. Poet Image Metaphys Concept Three Fig Lit Predecess Three Config Real*. 2017;17(1) p.163-208.

4. POUND, Ezra. *ABC of Reading*. (Faber and Faber Limited, Ed.). London. 1951

5. POUND, E. *How to Read*. (Haskell House, Ed.). Universidad de Virginia. 1971

6. BROOKS, Cleanth. *Irony as a Principle of Structure*. En: Harper, ed. *Literary Opinion in America*. ; 1951 p.723-741.

7. A. DANE, Joseph. *The Critical Mythology of Irony*. (University of Georgia Press, Ed.). Georgia. 2011

4. LA FIGURACIÓN POÉTICA DE LA IRONÍA

La ironía es una forma una forma de figuración poética del tipo contextual, lo cual se refiere a que aporta significación al lenguaje mediante su relación con una situación determinada. Bien puede ser un contexto temporal, geográfico, cultural...

Por ello, esta forma de sigificación estaría dentro de lo que Ezra Pound expone como “Logopoeia”:

“LOGOPOEIA, ‘la danza del intelecto entre las palabras’, es decir, emplea palabras no sólo por su significación directa [direct meaning], sino que toma en cuenta de forma especial la manera en que se acostumbra a usarlas, el contexto que esperamos encontrar con la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas, y juega irónicamente con ellas. Contiene la esencia estética que constituye el dominio peculiar de la manifestación verbal y que es imposible encontrar en la plástica o en la música. Es la última modalidad que se da, y quizás la más difícil y menos digna de confianza.”¹

Se trata del plano de la poesía en el que la activación de la significación no recae en el significado “objetivo” de las palabras (si es que lo hay, sería el que encontramos en un diccionario), sino en su relación con los elementos extratextuales. Es por ello por lo que esta significación se activa cuando ambos participantes conocen o tienen en cuenta estos elementos.

Hablamos, entonces, de que la significación se disocia del significado. Como expone Pound: ‘el término “significación” no puede ser restringido a un sentido estrictamente intelectual o fríamente intelectual’. El cuánto se lo significa, el cómo se siente uno significándolo, todo esto puede ser “puesto en la lengua’ (Pound, 1951)²

Sobre la ironía se han escrito multitud de documentos, libros y artículos críticos, por lo que cabe ir con tiento para realizar las consiguientes apreciaciones. Aquí analizaremos la ironía como se ha explicado antes, como forma de transformación de la realidad a partir de la literatura.

1. POUND, E. *How to Read*. (Haskell House, Ed.). Universidad de Virginia. 1971.

2. POUND, Ezra. *ABC of Reading*. (Faber and Faber Limited, Ed.). London. 1951

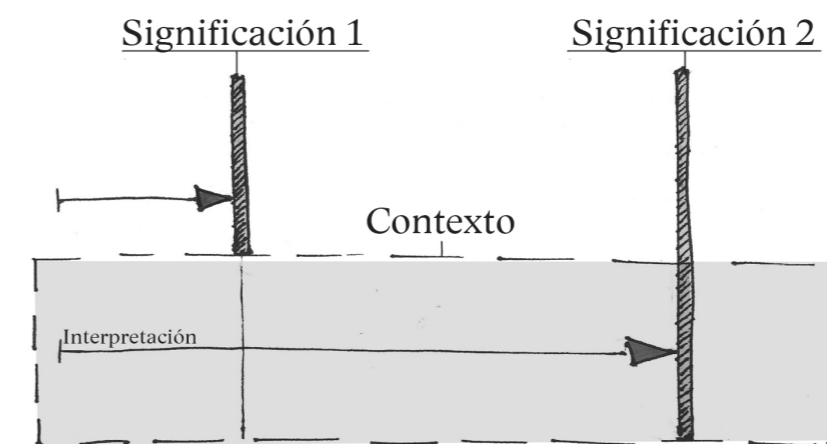
4.1. LA IRONÍA CLÁSICA ESTABLE

Podemos diferenciar en el origen propuesto de la ironía en la Grecia clásica, cuatro maneras de entenderla que son “figura de lenguaje..., tropo..., estilo de vida... y razonamiento, forma de ingenio” (Navas Ruiz, 2003)³. Todas ellas relacionadas con una búsqueda deliberada de la confusión y la fuga constructiva del diálogo socrático.

En cambio, es en la figura del lenguaje en la que nos centraremos en este trabajo, más que en ella como un estilo de vida como propone Kierkegaard en su reinterpretación de Sócrates o el simple tropo humorístico.

La ironía como figuración literaria es concebida en su origen Socrático (Quintiliano, Cicerón) como decir lo contrario de lo que uno piensa deliberadamente para que se produzca entonces un proceso antitético que tiene un fin determinado. Se busca un resultado concreto, el fin en “la idea” de la dialéctica, ese fin definido por el autor de la misma y funcionará en tanto en cuanto el receptor de la emisión comparta un contexto concreto con el propio emisor que permita activar esa ironía.

Quintiliano expone de la ironía: “se hace evidente a la comprensión sea por la enunciación, el carácter del hablante o la naturaleza del tema” (Quintiliano, 1916)⁴ haciendo así referencia a esos elementos contextuales necesarios para la que ésta tenga lugar. Un contexto compartido o un imaginario común, así como unas determinadas formas en la enunciación determinarán que se active o no.



3. NAVAS RUIZ, Ricardo. *El modo irónico y la literatura romántica española*. University of Massachusetts. 2003. p. 4

4. QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Madrid. Imprenta de Perlado Páez y compañía. Tomo II. Libro noveno. 1916. p.93

Figura 1: Esquema de la ironía estable e inestable en la poesía. Elaboración propia

La visión clásica de Aristóteles remarca, desde un punto de vista crítico con respecto a la ironía, lo siguiente:

“Los irónicos, que dicen menos de lo que es, tienen evidentemente un carácter más agradable, pues no parecen hablar así por lucro, sino por rehuir la ostentación. Estos niegan sobre todo poseer las cualidades que son muy estimadas, como hacía Sócrates. A los que niegan poseer cualidades pequeñas y manifiestas se les da el nombre de hipócritas y son más despreciables; y en ocasiones tal actitud parece jactancia... que no saltan demasiado a la vista ni son manifiestas, nos resultan agradables. El jactancioso parece, pues, el opuesto al sincero, pues es peor (que el irónico)”.⁵

Presupone, pues que la ironía socrática supone una ocultación de la realidad (*dissimulatio*) con un fin de modestia, pero no supone entonces que esto fuera un método en sí mismo como sí se puede deducir de los diálogos platónicos (pese a que en éstos no se hace referencia a la ironía como tal). Es Sócrates, por lo tanto, una de las primeras referencias al hablar de ironía, sobretodo mediante el método dialéctico, y es el inicio de una tradición crítica que ha sido recogida por filósofos, gramáticos y críticos que perdura hasta la actualidad.

Veamos un ejemplo que cita Quintiliano:

“Y tú, Drances, me arguye de cobarde,
Pues que tales montones de troyanos
Ha degollado tu valiente diestra.—(En., I, 383.)”.⁶

Sin embargo, este tipo de ironía (clásica) que podríamos calificar como estable en su forma de figuración, pues tiene un fin determinado y concreto, no deviene en una forma de significación poética relevante a efectos de la investigación, pero se podría decir que es el punto de partida de una lógica más compleja que estudiaremos a continuación.

4.2. LA IRONÍA INESTABLE ROMÁNTICA

Como hemos podido comprobar, es difícil, sobretodo por la falta de información concreta con respecto a la terminología de la ironía en la época clásica, calificar la ironía socrática en términos definitivos. Es a través de las interpretaciones posteriores a partir de las cuales ésta cobra diferentes significaciones. No será hasta el romanticismo cuando cobre de nuevo fuerza la forma de figuración irónica reinterpretada y

reinventada a partir de estudios y ensayos que supusieron un antes y un después en el mundo de la poesía y la filosofía.

Para situarse en el contexto temporal es necesario entender la realidad del romanticismo dentro de su ámbito de influencia, a finales del siglo XVIII y mitad del siglo XIX en Europa y América. Se trata de un período en el que los diferentes avances en materias trascendentales como la filosofía, economía, sociología, arte, biología... suponen la incertidumbre y la vuelta a la subjetividad. Se propone, a grandes rasgos, la puesta en duda de los cimientos de la “civilización occidental”.

Es desde Galileo, el hombre no es el centro del universo. Desde Darwin, proviene del simio. Y, desde Freud y el psicoanálisis, el ser humano no es dueño ni de sí mismo. Son tres ejemplos de las grandes heridas existenciales para el hombre que dejan en evidencia la objetividad, aquello que comenzó Kant en su *Crítica a la razón pura*. Tampoco es posible referenciarse en Dios, “Dios (según Nietzsche) ha muerto”. Pero tampoco puede el hombre moderno fiarse de la experiencia científica ni dogmática para entender el mundo, lo que deviene en una deriva existencial en un mundo de percepciones. Ya no existe un afuera de la caverna, al “hombre moderno” no le queda otra que ser escéptico.

En este contexto, Schlegel es el precursor de la recuperación de la ironía como forma de figuración amplificando y “complejizando” el concepto. Se pasa de la antítesis de la ironía clásica a un instrumento al servicio de la literatura y la filosofía de ese tiempo. Para ello, la ironía recobra un nuevo significado, según Schlegel, la ironía es la “Alternancia incesante entre autocreación y autodestrucción”, “intercambio constante, generándose el uno al otro, de dos pensamiento en pugna” (Schlegel, 1994)². Esto comenta Schlegel en concreto en su reinterpretación de la ironía socrática en Platón.

“La filosofía es la auténtica patria de la ironía, (...). Sin duda hay también una ironía retórica que, usada con moderación produce excelentes efectos, especialmente en la polémica; mas en contraste con la sublime urbanidad de la musa socrática es como la pompa del discurso retórico más brillante comparada con una tragedia antigua de estilo elevado. Únicamente la poesía puede alzarse también desde este aspecto hasta la altura de la filosofía, y no se apoya, como la retórica, en retazos irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan por doquier universalmente el divino hálito de la ironía. Vive en ellos



Figura 2: Friedrich Von Schlegel. VEIT, Philippe. *Meyers Konversations-Lexikon*. 1906.

5. Aristóteles. *Ética a Nicómaco* [Trad. Calvo Martínez] (Alianza Ed.), 2001
6. QUINTILIANO. Op. cit. p.94

una verdadera bufonería trascendental. En su interior, la disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso sobre el arte, la virtud o a genialidad propios, en el exterior, la manera mímica al actuar de un buen actor bufo italiano tradicional.”¹

Para Schlegel, la ironía es por tanto una incesante parábasis, es el reconocimiento tangible de que la comunicación total es imposible. Se trata de una fuga discursiva mediante la cual se produce una negación continua. Es, pues, la aceptación y negación de principios opuestos y contradictorios, un proceso creativo y destructivo que conlleva la sospecha y duda hasta del propio lenguaje. Un proceso, por lo tanto, inconcluso e inestable.

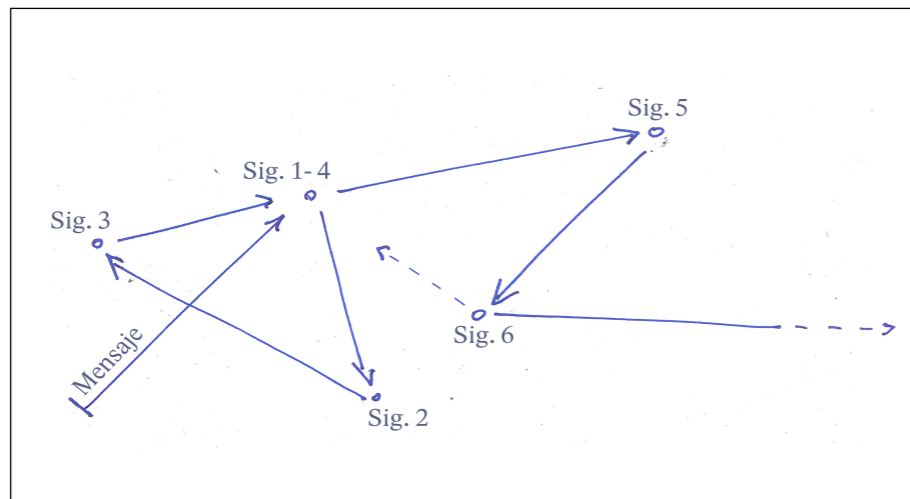


Figura 3: Esquema de la significación y fuga en la ironía inestable. Elaboración propia.

Según críticos de la época como Hegel y Kierkegaard, la ironía romántica de Schlegel o Solger implicaría un proceso únicamente destructivo y conservador. Se considera por ellos como una amenaza, pues devendría en la subjetividad absoluta. Para estos autores la ironía solo es beneficiosa en cuanto a parte de proceso de la abstracción a la idea (el proceso estable). Y no se considera como la idea en sí misma.³

Sin embargo, esta visión obvia el proceso en sí que es el punto más importante resultante de la reflexión constante y la puesta en duda sobre las propias ideas que pueden parecer defenderse, esa actitud crítica permite en sí la propia forma de arte en el contexto de crisis existencial. Según Bourgeois (1974), la ironía romántica no es otra cosa que una actitud del espíritu ante el problema de la existencia, una toma de posición filosófica en la cuestión fundamental de las relaciones entre el yo y el mundo y propone que la ironía romántica niega la seriedad del mundo exterior y afirma el poder creador del sujeto pensante, se extiende dentro del campo de acción de uno de los

principios esenciales de la modernidad, la preeminencia del sujeto.⁴

Mediante la ironía, con su juego de seriedad y broma, de verdad y mentira, de unión momentánea de contrarios, el artista refleja la naturaleza múltiple y contradictoria de la realidad. Es un juego entre el escepticismo y el entusiasmo.

4.3. LA IRONÍA CRÍTICA Y CONTEMPORÁNEA

Para entender la poesía irónica en la actualidad, es necesario analizar el enfoque desde mediados del siglo XX sobre la ironía desde la visión crítica en que proponen, desde Estados Unidos, una revisión de la ironía inestable. Es el caso de autores como Cleanth Brooks (1906-1994) cuyo “Irony as a Principle of Structure”¹ supone un antes y un después en la concepción de la ironía como forma de generar significación y un cambio de enfoque hacia una consideración de la ironía como elemento crítico.

Desde el romanticismo, la palabra ironía tomó diferentes significaciones, pero muchas veces su significado caía en el humor y la chanza. Se convirtió en un elemento evaluativo, la literatura irónica era “más inteligente, compleja y mejor que la ironía no irónica” y era aplicada principalmente al teatro y la narrativa. Brooks rompe con este principio y aplica el concepto a la poesía. Para Brooks, “la poesía irónica también era mejor que el resto de la literatura, pero no en términos socráticos, sino en estructura y forma” (A. Dane, 2011).²

Brooks sostiene:

“Si la estructura de la poesía es una estructura del orden descrito, ese hecho puede explicar (sino justificar) la frecuencia por la cual yo he tenido que tomar el recurso de los términos “ironía” y “paradoja”. Usando el término ironía uno se arriesga, por supuesto, a hacer el poema auto-consciente, puesto que la ironía es, para muchos lectores de poesía, asociada con la sátira, *vers de société*, y otras poesías intelectuales. Aún así, la necesidad de tal término, parece ser aparente; e ironía es el término más general que tenemos por el cual los diferentes elementos que en un contexto reciben del mismo”

Brooks (1947)³

Como vemos, para Brooks la ironía no es sólo el mero hecho poético intencionado por el poeta, sino que es un término que recoge el significado contextual que el propio texto recibe de éste. El

3. RAGA ROSALENY, Vicente. *Schlegel y los enemigos de la ironía romántica*, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 24, p.163

4. BOURGEOIS, René, *L'ironie romantique*, Grenoble, 1974

1. SCHLEGEL, Friedrich. *Poesía y filosofía*, Madrid, 1994, §42
2. SCHLEGEL, F. *Philosophische Vorlesungen, insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*, Dresden, 1829, p. 353

1. BROOKS, Cleanth. *Irony as a Principle of Structure*. En: Harper, ed. *Literary Opinion in America*; 1951 p.723-741.

2. A. DANE, J. *The Critical Mythology of Irony*. (University of Georgia Press, ed.). Georgia; 2011. p. 149

3. BROOKS, C. *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace. 1947. p.209 - 10.



Figura 4: Cleanth Brooks. Retrato. Disponible en: <https://64parishes.org/entry/cleanth-brooks> [Acceso el 30 de septiembre de 2018]

valor no recae en el contexto en sí, sino en “el reconocimiento de las incongruencias de ese contexto”. Por ello, el punto no es solo el texto sino la interpretación del mismo por los críticos y los lectores y la ironía pasa de ser un elemento propio de la poesía a ser un esencialmente crítico.

Para Brooks (1949), las sentencias matemáticas no dependen del contexto, son válidas en cualquiera si son válidas de por sí, son abstractas, “pura denotación”. No devendrían, pues, irónicas. Diferente de si una expresión matemática pura entra dentro de la poesía. Brooks compara la sentencia: “dos más dos equivale a cuatro” y la compara con el poema de Housman:

“— *To think that two and two are four
And neither five nor three.
The heart of a man has long been sore
And long til 'tis like to be*”⁴

Pensar que dos más dos son cuatro
y no en cambio cinco o tres.
El corazón de un hombre quedó dañado
y así quedará como fue⁵

La ironía es la tensión entre los diferentes significados de las palabras generados por la connotación que recibe del contexto en el que se lleva a cabo. Todas las palabras son importantes y crean significación mediante su posición en el poemas y es en este sentido como la ironía se constituye como principio estructural de la poesía. En el caso de la poesía sintética, que aparentemente no recurre a la ironía, se explica atribuyendo a ella un equilibrio propio en el poema que lo hace balancearse y quedar exento de ese contexto mediante la fusión interna de lo irrelevante y lo discordante.

Además, Brooks propone que la poesía no debe debatirse entre ser irónica o simple, puesto que los términos no son exclusivos el uno del otro. Cuando se habla de un poema simple o espontáneo, no se debe negar la complejidad que existe en el mismo y tampoco justifica la lectura del mismo de una forma simplificadora según haya sido, o no, el poema, creado de forma fácil y espontánea por el poeta.

4.4. FUNCIONAMIENTO Y EJEMPLOS

Pese a que los postulados de Brooks son interesantes desde un punto de vista crítico, pues establece claramente lo que entiende como la

ironía y marca su ámbito como principio estructural general. Se puede entender que, a partir del romanticismo existe una cierta continuidad en lo que a ironía se refiere. Schlegel marca las pautas de la poesía que se desarrollará en la modernidad y, bien desde un punto de vista crítico o historicista, la forma de significación en la actualidad tiene mucho en común a esos enunciados.

Para comprender la forma en la que genera significación la ironía en la poesía, es necesario analizar textos poéticos concretos que ejemplifiquen lo explicado. Para ello, se utilizarán tanto poemas escritos en español como en inglés o francés, sirviendo para esto último las traducciones del profesor Andrés Claro en las cuales se prioriza esta forma de significación para poder entender, dentro del contexto de la tesis, en qué sentido funciona. También se enunciarán las categorías que sintetiza el profesor.

4.1.1. *desdoblamiento perspectivista y confusión de registros*

Una forma en que actúa la figuración irónica inestable consiste en la división de las voces del poema, se trata de poner en duda la supuesta autoridad del poeta en su obra, es un acto de autoconsciencia que cuestiona así tanto el academincismo como los *clichés* de la época. Veamos mediante un ejemplo a qué se refiere con esto a partir de un Pierrot de Jules Laforgue quien es uno de los más relevantes autores en cuanto a ironía inestable ya que es uno de los primeros autores en utilizarla. Según Ezra Pound (1920), Jules Laforgue consigue ser más que un crítico, mediante el proceso irónico se transfiere a sí mismo.²

“Juguemos al más fiel” —¿Pero para qué? ¡Oh natura!
“Los últimos serán los primeros”. **Ya, y ahora otro dístico:**
—“Ah! tú abandonarás antes, estoy seguro”.
—“Después de usted, se lo suplico”.

“*Jouons au plus fidèle!*” — *A quoi bon, ô Nature!*
“*Autant à qui perd gagne.*” **Alors, autre couplet:**
—“*Ah! tu te lasserás le premier, j'en suis sûr.*”
—“*Après vous, s'il vous plaît.*”³

Como se puede ver, Jules Laforgue rompe con el sujeto lírico tradicional e introduce diferentes voces dentro del poema. Por una parte, está la parte más emocional, que se contrarresta y se pone en duda por una voz que parecería extratextual dispuesta en el ejemplo en negrita. Se puede apreciar el mismo mecanismo en la siguiente obra:

1. QUÍLEZ L, Rosique S. *La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente*. Bull Hisp Stud. 2013;90(3):295-310
2. POUND, E. *Instigations of Ezra Pound, Together with an Essay on the Chinese Written Character*. (Pound E, ed.). New York: BONI AND LIVERIGHT. 1920. p. 18



Figura 5: Retrato de Jules Laforgue. SKARBINA, Franz. Staatsbibliothek Berlin. 1885.

3. CLARO, A. Apuntes del curso: “*Figuraciones poéticas y configuraciones arquitectónicas: proyectar y habitar mundos*” Posgrado en Arquitectura. Universidad Católica de Chile. 2016

4. BROOKS, C. “*Irony as...*” Op. Cit. p. 731

5. Traducción propia del poema original:

“When first my way to fair I took
Few pence in purse had I,
And long I used to stand and look
At things I could not buy.

Now times are altered: if I care
To buy a thing, I can;
The pence are here and here's the fair,
But where's the lost young man?

—To think that two and two are four
And neither five nor three
The heart of man has long been sore
And long 'tis like to be.”

A.E. Housman. *Last Poems*. 1922. XXXV. Disponible en: <http://monadnock.net/housman/last-poems.html> [Acceso el 4 de septiembre de 2018]

4. CLARO, A. *Ironía y melancolía: un "Pierrot" de Jules Laforgue*. Rev *Vértebra*. 2004 p. 32. Traducción en la que el autor prioriza las formas de figuración y se puede, así, apreciar de manera clara el carácter irónico en las formas del sujeto lírico.
 5. *Ibid.*
 6. POUND, E. "Instigations of..." Op. Cit. p. 197



Figura 6: *Pierrot* (Gilles). Watteau, Antoine. Museo del Louvre. Paris. 1719

“Pierrot (**Escena corta pero típica**):

¡Necesito tus ojos! Cuando pierdo su estela
 El mal de calmas chichas me anonada la vela,
 El temblor de Vae soli! gorgotea en mis muelas.

¡Si acaso me hubiesen visto después de la disputa!
 En la agitación más cruel, errando sin ruta,
 Gritando: ¡Dios mío! Qué va a decirme esta señorita.

Aunque también, cierto, me heriste las antenas
 Del alma, con mentiras de tu séquito en cadenas,
 Y el cúmulo de tus complicaciones obscenas.

Me daba cuenta; tus ojos sugerían pistas.
**Pensaba: ¡Ojos divinos! ¡Puede que nada exista
 Detrás! Su alma es un affaire de oculista.**

¡Yo, en cambio, **chapado en estéticas leales!**
 Odio los trémolos, las proclamas nacionales,
 Vamos: si violeta y luto son mis divisas locales.

Mi raza no es gallarda, soberbia o belicosa
 Pero mi alma, que un grito excesivo acosa,
 Es en el fondo noble, franca como una rosa.

Mis nervios aún sensibles a los versos de Plauto,
 Paseo al aire libre, sin pena ni miedo, cauto
 No le sonrío jamás al espejo del auto.

Cierto: ¡he estado en todas! caí en estertorios
 Indignos de ti; pero, *¿no es aún más meritorio
 seguir fiel a tus ojos así: Di...*
(interrogatorio)

–Niño, hagamos las paces, ven que te acurruque.
 ¿Qué tal?...
 –Temo que tu balanceo me desnude
Con impresiones diversas del porte de un buque.”⁴

En este poema se puede ver de manera más detallada cómo Laforgue hace lo contrario a lo que dice y viceversa. A la vez de presentar una escena romántica entre el Pierrot y la mujer, boicotea el discurso mediante la entrada de una voz distante y crítica a ese mismo

cliché romántico de la mujer como ser sublime, etc. Así, por ejemplo, mediante el diálogo final Laforgue corta la tensión generada en la penúltima estrofa mediante un diálogo en apariencia débil. Pero no sólo se banaliza el amor romántico, sino que en el fondo se recupera la problemática de la relación poética y ética entre los sexos, se obsesiona con la interobjetividad...⁵

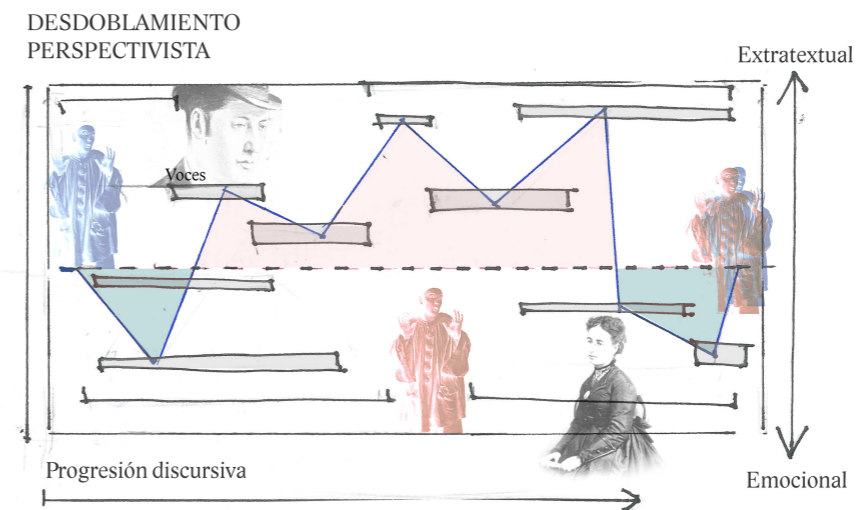


Figura 7: Esquema de desdoblamiento perspectivista en el ejemplo del Pierrot. Elaboración propia.

Situado en el mismo contexto histórico, finales del siglo XIX, T. S. Eliot es otro de los autores de referencia en esta forma de ironía. Ezra Pound señala: “Es bastante seguro comparar el trabajo del Sr. Eliot (T. S. Eliot) con cualquiera escrito en francés, inglés o americano desde la muerte de Laforgue. El lector no encontrará nada mejor, y será extremadamente afortunado si encuentra algo la mitad de bueno”⁵ hablando de la ironía inestable. Es, pues, un ejemplo de esta forma de figuración. Se analiza ahora un poema suyo:

“Among the smoke and fog of a December afternoon
 You have the scene arrange itself – as it will seem to do –
 With ‘I have saved this afternoon for you’;
 And four wax candles in the darkened room,
 Four rings of light upon the ceiling overhead,
 An atmosphere of Juliet’s tomb
 Prepared for all the things to be said, or left unsaid.
 We have been, let us say, to hear the latest Pole
 Transmit the Preludes, through his hair and finger-tips.
 ‘So intimate, this Chopin, that I think his soul
 Should be resurrected only among friends
 Some two or three, who would not touch the bloom
 That is rubbed and questioned in the concert room.’”

6. ELIOT, T.S. *La Tierra Baldía (y Prufrock y Otras Observaciones)* Traducción de Andreu Jaume. LUMEN. (J. A. ed.). Madrid. 2015

**Envuelta en la niebla y la bruma de una tarde de diciembre
dejas que la escena -como debería ser- se componga sola
con un “guardaba esta tarde para ti”
y cuatro velas de cera en la sala oscurecida,
cuatro anillos de luz arriba en el techo,
una atmósfera como sepulcro de Julieta
preparada para todo lo que se diga o se quede sin decir.
Hemos estado, digamos, escuchando al último polaco
transmitir los Preludios con el cabello y los dedos.
“Es tan íntimo, este Chopin, que creo que su alma
debería resucitar solo entre amigos,
unos dos o tres, que no osarían tocar la floración
que se manosea y cuestiona en la sala de conciertos.”⁶**

En este fragmento inicial de la obra de T. S. Eliot *Portrait of a Lady*, se puede ver el desdoblamiento de perspectiva que se realiza de manera irónica. La obra en sí representa los encuentros entre una mujer adulta y un joven a lo largo de un año. En ellos, se relatan los hechos desde las dos perspectivas diferenciadas, la del joven, que es tratada de forma digamos “impersonal y objetiva” y la de la mujer que es introducida entrecomillada. El autor diferencia en estas dos voces, dos actitudes diferenciadas, la del joven: distante, reflexiva y cínica (“**preparada para todo lo que se diga o se quede sin decir**”, “**escuchando al último polaco**”) y la de la mujer: más personal y emocional (“guardaba esta tarde para ti”, “Es tan íntimo, este Chopin”) pero sin salirse del contexto culto el cual ambos comparten.

Además, para remarcar esta actitud y diferencia, el autor recluye la voz de la mujer a un monólogo nunca respondido que el joven comenta hacia el lector, que se ve de manera clara con ese primer “*You have the scene arrange itself*”, incluyendo a éste en su aparente “juego” crítico. La mujer también toma en serio la conversación, es así como Eliot opone la visión romántica a la irónica, la visión “sincera” de sentimientos a la irónica pero a la vez fallida objetividad. Así, como no sólo deviene la ironía como división del yo lírico, sino también mediante los cambios de registro de las varias voces del poema.

4.1.2. subversión de los géneros tradicionales y la tensión prosódica

Muy relacionada con ésta última, otra forma de figuración en la poesía consistiría en la subversión de los géneros y tradicionales, mezclándolos o cambiando sus principales características. Lo que se denomina ironía metagenérica, que actúa derribando e invirtiendo las jerarquías, revalorizando productos pertenecientes a la esfera

popular y “devaluando nociones propias de la tradición cultural institucionalizada” (Quílez y Rosique, 2013).⁷

Un ejemplo claro de ello es el de *Mística abajo* por Andrés Neuman que genera significación a través de la puesta en crítica del género místico. Se toma este género y se le hace colapsar con sus propias significaciones, contrastando lo que la forma del género dice con lo que el discurso expone.

“(PLEGARIA DEL QUE ATERRIZA)

Cielo, yo que no creo que en ti floten mensajes
y que leo en el alma (y digo alma)
cómo nada más alto nos protege
que el placer, la conciencia y la alegría,
yo te prometo, cielo, si aterrizamos sanos
que guardaré este miedo que hace temblar mi pulso
mientras escribo en manos de la furia del aire.
Lo guardaré, si llego, no para fabular
razones superiores ni para desafiarlas
sino por recordarte siempre, cielo,
liso, llano y azul como ahora te alcanzo,
hermoso, intrascendente, un simple gas que agita
la luz y me conmueve
como sólo un viajero transitorio,
como sólo un mortal puede saberlo.”⁸

7. QUÍLEZ, L., ROSIQUE, S. *La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente*. Bull Hisp Stud. 2013. 90(3). p. 298.

8. NEUMAN, Andrés. *MÍSTICA ABAJO*. Acantilado. Barcelona. 2008. p. 20.

5. POSIBILIDADES DE TRADUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA

En esta parte de la investigación, ya teniendo claro la forma en la que la ironía inestable crea significación y configura realidades, ya sea mediante la puesta en duda del contexto, del propio medio, de las diferentes voces... se explicitarán los vínculos que tiene esta forma de figuración en la poesía con la arquitectura.

Entendiendo la arquitectura como configuradora de realidades, es el método traductivo propuesto por el profesor Claro en el curso de figuraciones poéticas el que se empleará para el objetivo enunciado. Éste consiste en la consideración de las características e implicaciones propias del medio artístico para su toma en cuenta como limitaciones en la misma traducción. Así, se tendrá en cuenta, no el funcionamiento puramente literario de la ironía inestable, sino sus formas de figuración más posibles de traducir en el campo de la arquitectura.

La ironía inestable aporta, a diferencia de la ironía estable (*dissimulatio* clásica) una gran cantidad de posibilidades en cuanto a traducción a la topología edificatoria. Por ello, se puede encontrar una multitud de obras arquitectónicas en las que se incluyen tanto construidas como no, que refiere a esta forma de figuración poética, sobretodo en la arquitectura moderna y contemporánea. Esto es debido a que para que este tipo de ironía se emplee, es necesaria una tradición que criticar, pero que a la vez analizar, negar o utilizar. Es, pues, un ejercicio intelectual y, a veces, elitista. Es necesario un momento de crisis de la “objetividad” como el del romanticismo para que la ironía inestable tenga sentido.

Para analizar la repercusión de la ironía inestable en la arquitectura, se tratará de aclarar, primero, la forma de generar significación en la arquitectura desde el neoclasicismo. Después, se analizará a través de su obra cómo ciertos autores utilizan la ironía para darle una vuelta a ese contexto y generar tensiones que subviertan y generen nuevas significaciones.

5.1. ROMANTICISMO Y CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

Según Alberto Rubio (2014) en su tesis sobre Claude-Nicolas Ledoux, la decadencia del modelo estético que desembocó en la crisis del XVIII se fragua en paralelo al escoramiento de la estética hacia su componente formal, es decir, la pérdida paulatina del peso que

Vitruvio otorgó a la componente funcional en la arquitectura.¹ Es a partir de este momento en el cual se comienza a entender el carácter de la arquitectura no sólo como un empleo funcional y matemático del arte en su búsqueda de la belleza ideal, sino su concepción como una forma de arte subjetiva y autónoma, que podía representar ideas al servicio de ideologías, política, religión...

A partir del romanticismo, se hace evidente la posibilidad de utilizar los diferentes estilos arquitectónicos del pasado y las diferentes formas y símbolos arquitectónicos para generar significaciones determinadas. A partir del neoclasicismo, y los historicismos que vienen desde entonces, el estilo es cuestión de elección y, así, un otro generará una expectativa en el espectador. Es esta consciencia cultural consolidada arquitectónica la que da lugar a la posibilidad de dialogar con ella, criticarla, copiarla, negarla...

Además, en este momento se rompe con la concepción del arte como *imitatio* de la naturaleza para obtener la perfección y la belleza sino como búsqueda de la expresión y el efecto en el espectador, la sociedad, en el propio arte...

La obra de arte ya no media entre unas verdades inmutables y atemporales, proporcionando placer en la medida en que da acceso a ella, sino que se vuelve propiamente un catalizador de emociones en el espectador. De la perfección de la imitación de lo antiguo, se pasa a la perfección del efecto causado. No en vano, con la consolidación de esta tendencia, se introducirán en el arte categorías contrarias al clasicismo como podría ser lo feo, lo arbitrario, lo enfermo,... y lo que interesa destacar aquí, la expresión.

(Rubio, 2014)³

Pero no solo esto, Ledoux renuncia al principio de autoridad como habían hecho antes otros contemporáneos suyos pero sin renunciar al carácter histórico (en el sentido de contenido significativo) del lenguaje arquitectónico y toma la utopía como objeto a representar y figurar de su obra. Como bien plantea Rubio (2014):

“En el caso de Ledoux, se establece una expresión simbólica en el mismo proceso de construcción de la forma, con la particularidad a diferencia de otros contemporáneos suyos (...) de orientarse hacia una constitución utópica de un nuevo orden social. El símbolo adquiere, pues, un papel dependiente de la orientación a fines de la arquitectura, más allá del repertorio



Figura 8: Fragmento del Schauspielhauses Berlin am Gendarmenmarkt. SCHINKEL, Karl Friedrich. 1820. Disponible en: <http://www.hubert-brune.de/index.html> [Acceso el 10 de agosto de 2018]

1. Rubio Garrido, Alberto. *Autonomía y expresión en la arquitectura. La anti-nomía de la modernidad al hilo de Claude-Nicolas Ledoux* Memoria. 2014. p. 201
2. *Ibid.*, p. 211
3. *Ibid.*, p.369

decorativo o formal que pudo tener; es decir, de la función implícita de lo simbólico que puede verse en periodos anteriores se pasa a la explícita mediada por la voluntad”⁴

Parte de la obra de Claude-Nicolas Ledoux forma parte de lo que se podría llamar la *arquitectura parlante*, en la cual el edificio expresa la función que alberga. Se puede dar significación a un edificio según el estilo en que se proyecte y el imaginario que despierte. Es con ello, muchas veces, con lo que Ledoux genera el simbolismo en sus obras, mediante la expectación y la creación de formas expresivas que tienen relación con lo que el propio arquitecto quiera expresar, pudiendo así llevar al uso de la ironía.

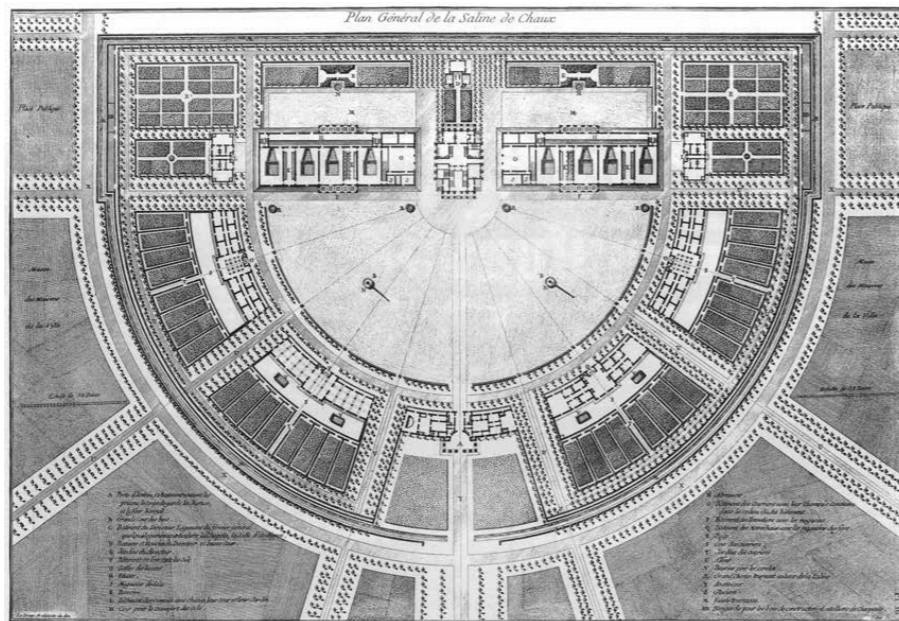


Figura 9: Plano de salina real de Arc-et-Senans. Ledoux, Claude-Nicolas. *L'Architecture*, 1804.

Rubio (2014) enuncia con respecto de la arquitectura de Ledoux:

“El futuro prometido se presenta como mito, esto es, como lo simultáneamente a alcanzar y lo que es inalcanzable. En el proceso según el cual la humanidad por medio de la arquitectura podía depararse un futuro mejor concurre, por lo tanto, la esperanza de una tierra prometida con la sospecha de su inalcanzabilidad”⁵

Ledoux trata de representar la utopía aún consciente de la imposibilidad de los medios que la propia disciplina tiene de hacerlo así como en la poesía, a partir de Schlegel, mediante la ironía inestable

4. *Ibid.*, p.370
5. *Ibid.*, p.371

se crean expectativas en el lector mediante el estilo, la rima, el lenguaje y continuamente éstas se boicotean. Ledoux es, por lo tanto, el primer irónico moderno en la arquitectura, utilizando un código que aspira a lo sublime en sus formas abstractas y simbólicas, y, a su vez, el lenguaje historicista saboteando este mismo discurso.

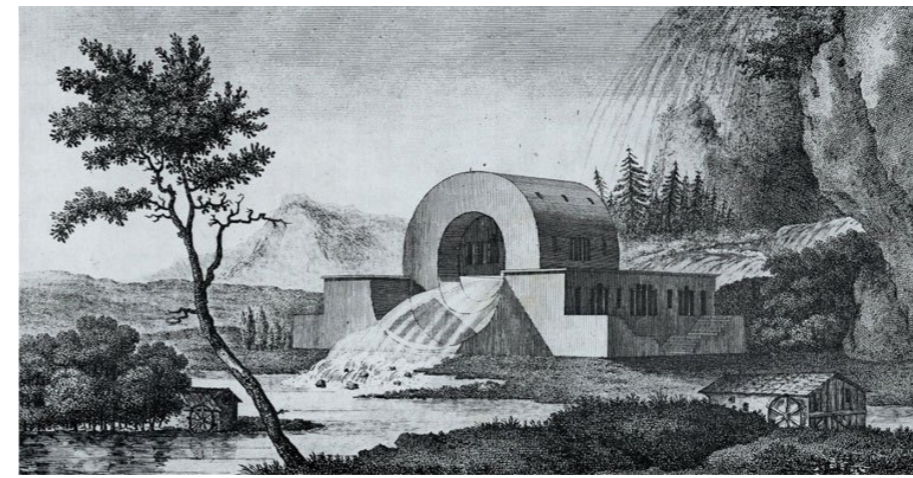


Figura 10: Maison des Directeurs de la Loue. Ledoux, Claude-Nicolas. *Ibid.*

5.2. EL BRUTALISMO COMO RESPUESTA

Cuando se habla del brutalismo en la arquitectura, lo primero que es necesario es concretar el campo de estudio, puesto que bajo la misma etiqueta se incluyen obras arquitectónicas de muy diferente tipo y objetivo.

El término Brutalismo aparece por primera vez en un artículo de la *Architectural Design* (A.D.) firmado por Peter Smithson en 1953 en referencia su proyecto de vivienda en el Soho, atribuyendo ciertas características propias como son la falta de acabados interiores o la estructura vista. Es el primero de muchos artículos en la revista que sirven como explicitación del fenómeno. No se trata, pues, de un movimiento autoconsciente en un primer momento, con manifiesto y grupo fundacional, sino que se trata de una forma de ver la arquitectura y es una interpretación a muchas obras del momento.

Reyner Banham trata de postular de forma ya retroactiva pero a la vez propositiva en el ensayo: *New Brutalism, Ethics or Aesthetic?* en 1966. (nótese el tiempo pasado desde la primera explicación del término en 1953). En él, se exponen los principios de el tipo de arquitectura del New Brutalismo y también se pretendía extender las fronteras del Nuevo Brutalismo vinculándolo con obras realizadas en

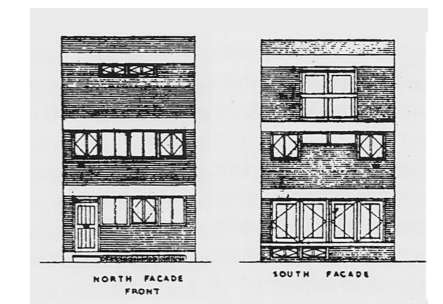


Figura 11: Alzado de la Soho House. Smithson, Alison and Peter. 1953. Disponible en <http://socks-studio.tumblr.com/post/169278250994/house-for-a-society-that-had-nothing-the-soho>. [Acceso el 18 de septiembre de 2018]

el mismo período en otros países (...) como indicación de la existencia de un Brutalismo Universal. (De Riego Ruiz, 2015)¹

A efectos de esta investigación, es importante entender cuáles son los elementos comunes de este movimiento enunciadas en la sucesión de artículos publicados en la época y, así, poder enunciar las principales formas de configuración de esta corriente.

Según Banham, las características imprescindibles del brutalismo consistían en: 1, la memorabilidad como imagen; 2, clara exposición de la estructura y 3, Valoración de los materiales “as found”². Así pues, los edificios brutalistas son, según Banham: memorables, en el sentido de recordable, sinceros con la estructura, que es reconocible y se utilizan en ellos los materiales en bruto como el hormigón.

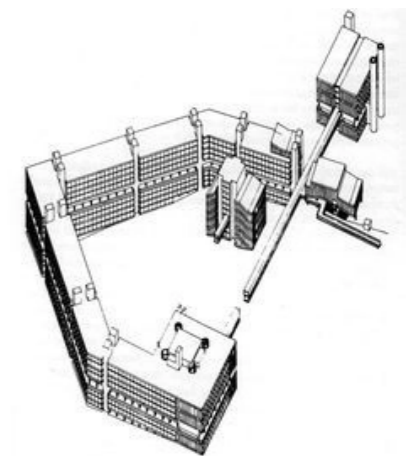
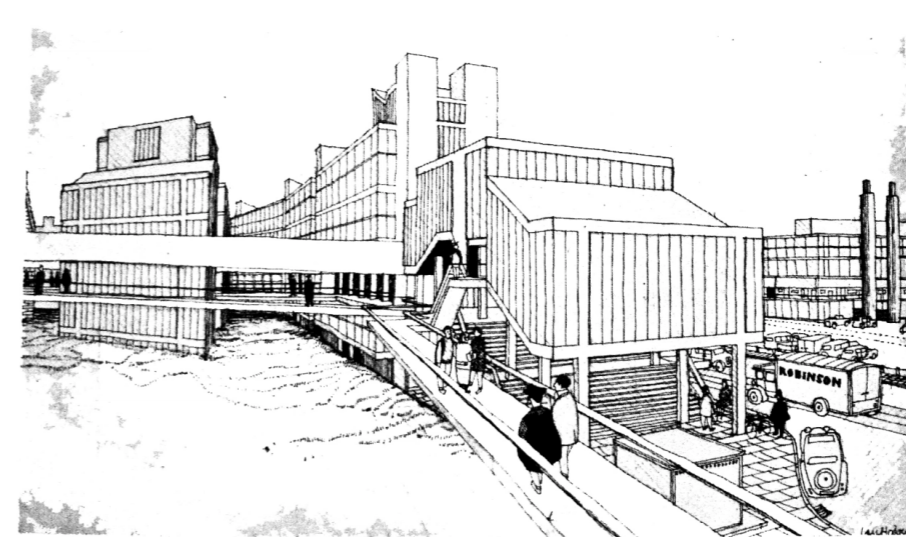
Bien importante es la concepción de estructura que no entendida en su significado como únicamente la parte del edificio que transmite las cargas sino como la “relación entre las partes”, esto es, las relaciones de carácter no geométrico, sino topológico.



Figura 12: Robin Hood Gardens. SMITHSON, Alison and Peter. 1972. The Smithson Family Collection

La arquitectura brutalista se interesa, por lo tanto, en las relaciones entre los elementos pero no de forma geométrica o formal, sino que relegando estas condiciones a los sistemas que generan las relaciones topológicas. Un ejemplo claro es la propuesta para la Universidad de Sheffield de Alison y Peter Smithson en la que destacan las circulaciones y conexiones entre las diferentes partes de formas no asociables a las composiciones tradicionales.

1. DE RIEGO RUIZ, Patricia. *Entre tradición y transición: génesis y cambio en la arquitectura del nuevo brutalismo*. 2015. p. 26
2. VALCARCE, María Teresa. *El Nuevo Brutalismo, otra vuelta de tuerca*. Cuaderno de notas 7. 2000. p.137



Figuras 13 y 14: Vistas del proyecto para la Universidad de Sheffield. Smithson, A. y P. 1953. En DE RIEGO RUIZ, Patricia. Op. Cit. p. 49

Por ello, el resultado que se obtiene de esta arquitectura de ejes y conexiones son edificios que, no sólo cumplen con su función, sino que, didácticos en este sentido, exageran las características que le corresponden con respecto a usos y materiales, haciendo un edificio que, no sólo cumple con su función, sino que lo aparenta y, de cierta forma, lo exagera.

Es en este sentido hiperbólico es donde se puede entender el carácter irónico de este tipo de arquitectura, pues, a través de las representaciones y los edificios brutalistas, el espectador recibe una información de un edificio “recordable, memorable” que, puesta en contexto, deviene irónico, mediante el contraste involuntario con la arquitectura representativa en la que se enmarca en la ciudad. La composición “acompositiva” del brutalismo, contrasta con la ciudad que quiere regenerar y representar socialmente, permitiendo generar nuevas significaciones en el espectador.

Además, la arquitectura brutalista exagera y sobreexpone la estructura mediante el uso expresivo del hormigón armado visto, la seriación y la repetición... Sería, pues, un movimiento irónico en tanto en cuanto juega con ese imaginario del movimiento moderno y lo tensionan para generar nuevas significaciones huyendo de la inexpresividad racionalista. Sería una ironía por contraste donde se generan tensiones entre la sociedad que esa arquitectura trata de representar, su inspiración social y, a la vez, su aislamiento en sí misma, como sujeto autónomo que genera sus propias reglas desde una mirada crítica a toda la arquitectura del pasado.

5.3. ARQUITECTURA POSMODERNA. SEMIÓTICA Y ARQUITECTURA

1. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española (23.a ed.)*. 2014. Disponible en <http://www.rae.es/rae.html> [Acceso el 14 de septiembre de 2018]
2. VENTURI, R. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.L. 1974. p. 27

La posmodernidad es un concepto amplio que incluye muchas y diversas acepciones. Una consiste en la definición de todo el período temporal y cultural después de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. Otra sería su concepción algo más concreta como la del diccionario de la Real Academia de la Lengua que la acota como “un movimiento artístico y cultural caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”.¹

En la arquitectura, el concepto está algo más acotado. La arquitectura posmoderna viene a resignificar y revolucionar la arquitectura después de la Segunda Guerra Mundial y se comienza a hacer más visible con el fin de lo que se podría considerar el Movimiento Moderno en el último congreso Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) de 1959. Esta corriente, opuesta frontalmente a las tesis más racionalistas que se evidenciaban en la Carta de Atenas, reclamaba, desde una gran cantidad de autores, la vuelta a la significación histórica, la consideración de la cultura popular y consideran la arquitectura moderna como una simplificación de la realidad que, según Venturi (1974), en su intento de romper con la tradición, idealizaron todo lo primitivo y elemental a expensas de lo variado y sofisticado.²

Charles Jencks, en “*El lenguaje de la arquitectura posmoderna*”, apunta una definición semiótica muy interesante para esta investigación: “El término posmoderno tiene que clarificarse restringiendo su uso para designar sólo a aquellos diseñadores que utilizan conscientemente la arquitectura como un *lenguaje*”.³ En este libro, que él mismo considera como una caricatura histórica, en el sentido de énfasis performático de ciertos puntos que considera esenciales, Jencks critica ferozmente la arquitectura racionalista. En él, “derrumba la arquitectura moderna”.⁴

Un apunte importante que hace Jencks tratando de resolver cuál es la función de un arquitecto para transformar un sistema que pretende cambiar propone que proyecte edificios disidentes que expresen la compleja situación de los valores que faltan y criticando, con ironía, los que le desagradan. Y, si no se utiliza este lenguaje, asume que el mensaje irá a parar a oídos sordos.⁵

Figura 15: Recomendación para un monumento. VENTURI, R, SCOTT BROWN, D, y IZENOUR, S. Op. Cit. p. 194

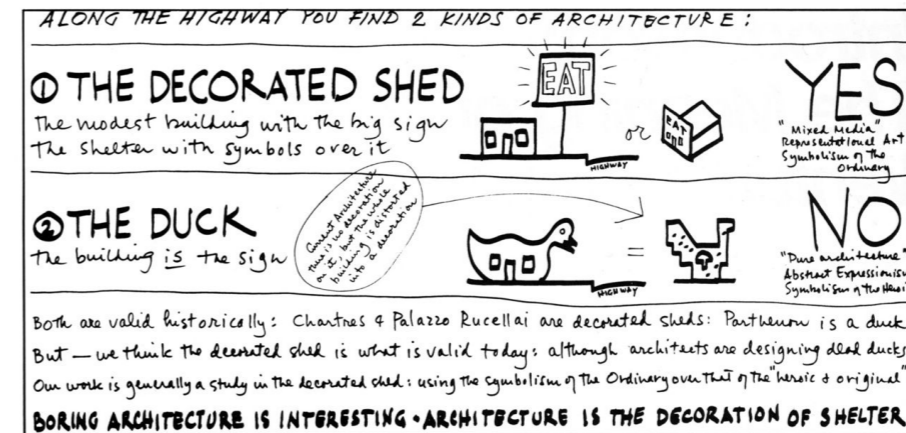
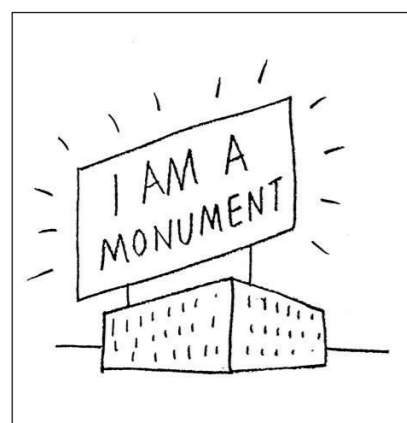


Figura 16: *Ibid.* p. 146

Para que el arquitecto, por lo tanto, pueda expresar mediante su arquitectura mensajes y que éstos lleguen a la gente de diferentes niveles socio-económicos y culturales, éstos deben incidir en un lenguaje conocido, una simbología con significantes propios como pueden ser la historia o el contexto cultural. Mediante éstos, Venturi, Scott Brown, y Izenour (2013) proponen que se producirán edificios tipo pato o tipo tinglado decorado, es decir, con forma de significación icónica (pato) o simbólica (tinglado decorado) cuyo esquema aparece en la figura superior.⁶

La arquitectura de Robert Venturi y Denise Scott Brown es, sin duda, uno de los exponentes más importantes del legado posmoderno en un amplio sentido. Jencks los relega en su libro antes citado por la pretendida simplicidad en sus argumentos, planteando que solo presentan la dualidad comunicativa del par élite cultural-pueblo, planteando que es una dualidad insalvable de la cual ellos eligen únicamente la parte popular para gestionar su lenguaje comunicativo. y porque eligen como propia la tesis del tinglado decorado antes que el pato, en vez de reconocer las posibilidades de ambas.

Sin embargo, la obra de estos autores daría a entender lo contrario, pues, mediante la oposición de las dos esferas culturales que, de hecho existen, ellos se sitúan en un nivel de significación en mediante el cual utilizan el lenguaje popular americano, pero sin dejar a un lado la función del edificio y, además plantean una distancia con respecto a éstas, planteando una perspectiva crítica pero a la vez reconocida de la sociedad de consumo en la que viven.

Sobre la Guild House, una de las obras mediante la cual explican su teoría en “*Aprendiendo de las vegas*” (primera ed. 1977), exponen:

3. JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. (Editorial Gustavo Gili S.L., Ed.). Barcelona. 1981. p. 6
4. *Ibid.* p. 9
5. *Ibid.* p. 8
6. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, y IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.L. 2013. p. 117

“Las pretensiones de ‘orden colosal’ de su fachada, la composición simétrica, como palaciega con sus tres plantas monumentales (y sus seis plantas reales), rematadas por una escultura -o casi una escultura- sugieren algo de lo heroico y original. (...) El simbolismo de la decoración pasa a ser feo y ordinario, con una pizca de heroica y original ironía(...) y el cobertizo es rectamente feo y ordinario, aunque sus ladrillos y ventanas también son simbólicas”.⁷

Se trata, pues, de la traducción, dentro de las posibilidades materiales en la arquitectura, de la ironía inestable que se explicaba en el subcapítulo: “4.1.1. *desdoblamiento perspectivista y confusión de registros*”, aquí, al igual que en la literatura, se combinan estilos de muy diferentes maneras. Por una parte, el sentido “glorioso y heroico del orden simétrico” que confieren al edificio una aparente seriedad discursiva, se interrumpen brutalmente por la arquitectura popular, la señalética moderna, etc. Se produce un desdoblamiento desde la perspectiva arquitectónica que lleva a una disonancia estética de antonimia y dota de significación al conjunto, demostrando, por una

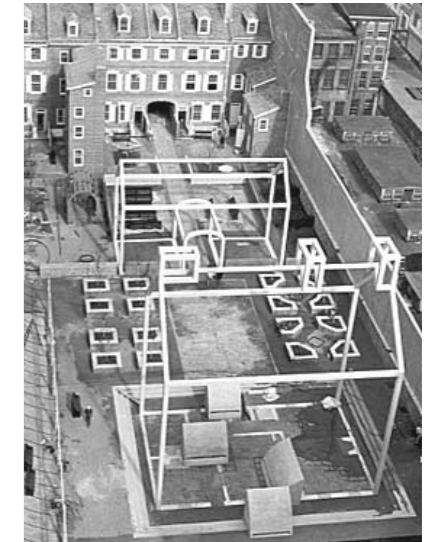
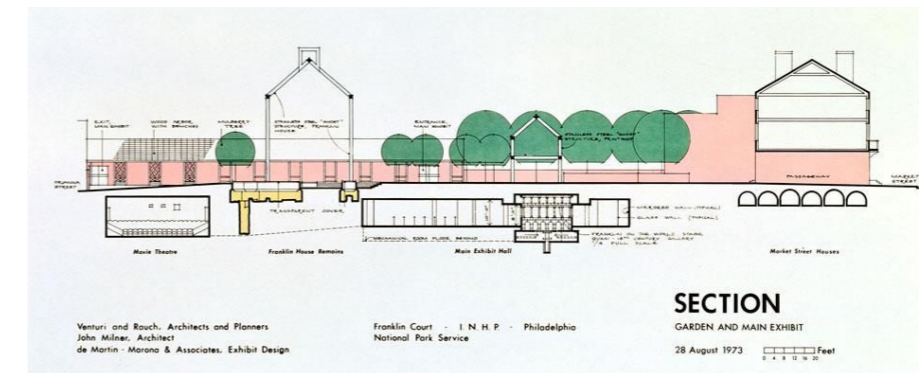


Figura 17: *Ibid.* p. 80

parte, la crítica a la sociedad capitalista americana, pero no su total desapego utilizando su propio lenguaje.

Otro caso reseñable en la arquitectura posmoderna es la intervención urbana de Venturi y Rauch de Franklin Court (1976) en el que los arquitectos realizan una intervención que mezcla la arqueología, el palimpsesto... En el lugar en el que residía Benjamin Franklin y donde construyó su casa, los arquitectos realizan una operación que dota al lugar de una imagen “fantasmal” como califica Jencks. Mediante el

uso de un fino esqueleto metálico de forma simbólica se representa la casa que había originalmente. El museo, por otra parte, se entierra así como sus diferentes salas, un pequeño teatro... Poniéndolo al mismo nivel que las “antigüedades arqueológicas” que son los restos de la casa original y son visibles desde el parque. En este nivel, se colocan, en el suelo, frases del propio Benjamin Franklin intercalándose con las proyecciones de la vivienda que combinando “significaciones del presente y del pasado” y confiando al mismo códigos “elitistas y populares”. Es, a su vez, “feo y bello”.⁸



Figuras 18 y 19: Sección y fotografía de Franklin Court. Venturi, Scott Brown and Associates, Inc. 1976. Disponible en: <http://venturiscottbrown.org/pdfs/FranklinCourt01.pdf> [Acceso el 26 de septiembre de 2018]

Pero, pese a que sus iniciales teóricos son de origen estadounidense y anglosajón, su ámbito no se circunscribe a estos países. Al resto del mundo se diseminó esta forma de entender la arquitectura como un lenguaje que, como tal, se enriquecía con el contexto histórico, cultural y social. Diferentes vertientes y subvertientes se crearon y agruparon, el eclecticismo, la semiótica, el simbolismo, pero también el valor por la cultura y consideraciones populares serán los principios más importantes.

A tenor de esto, Umberto Eco, en su relevante ensayo “La estructura ausente” asienta las ideas que desde el ámbito de la arquitectura ya se veían translucir a partir de la obra escrita y proyectada posmoderna. Eco (1974) expone que hay dos tipos de funciones en la arquitectura. No atendiendo a un orden de importancia, existen:

- Las primarias, las que denotan *utilitas*.
- Las secundarias, las que son connotadas.⁹

No se trata de la disociación forma/función, en la que el funcionalismo priorizaba la función y subalternaba a ésta la forma, sino que se entiende que la denotación de la utilitas se debe únicamente a una serie de hábitos y contextos determinados adquiridos, un código que cambia si cambian estos mismos hábitos o contextos puesto que el código no es universal ni, en el sentido ontológico, ideal.

9. ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen. 1974. p. 266

7. *Ibid.* p. 128
8. JENCKS, C. Op. cit. p. 90

La connotación, por otra parte, puede recaer en la función: “connotar cierta ideología de la función” o bien connotar otras cuestiones, una silla puede denotar una función, un trono, además de denotar esa función, connotará “poder”, “realeza” que nadie diría que son menos importantes que la denotación útil. No se puede por ello decir que una es más importante que la otra en un objeto útil.¹⁰

Además, según Umberto Eco, y esto entronca con la cuestión de la ironía, para que la arquitectura no sea un simple juego con los códigos del pasado, ésta deberá proyectar funciones primarias variables y secundarias abiertas, para que éstas primarias no se vean inútiles en el cambio de contexto cultural (como el caso de Brasilia) y las secundarias puedan dar pie a interpretaciones múltiples. Esto lleva a que el arquitecto deba recurrir a otros ámbitos como la sociología, psicología, literatura para así poder generar connotaciones abiertas a partir de estas denotaciones variables.¹¹

Lo mismo que Venturi y Scott Brown buscaban entender y utilizar los signos de la cultura norteamericana, arquitectos de todo el mundo que entendían la arquitectura en este sentido comenzaron a trabajar de la misma manera. El movimiento moderno parece ser, entonces, ya cosa del pasado, ya no se alude en la arquitectura a la pura “denotación” del uso en los edificios. El funcionalismo ha demostrado no ser tal, puesto que sus principios, anclados en un momento de la historia no se adaptan a las necesidades reales y cambiantes de los habitantes ni tampoco a las características locales de cada lugar. La posmodernidad lo aislará en su contexto histórico, deviniendo así susceptible a deformaciones y reinterpretaciones, asumiéndolo como un estilo más con lo que ello conlleva.

La arquitectura es, así, una reflexión sin un final cerrado. Como plantea Eco, la connotación debe ser abierta, para que pueda ser reinterpretada desde los diferentes momentos de la historia, generando tensiones y *complejizándola*. Pasando del signo “claro” al mensaje complejo que, como ya se puede entrever, ironiza con el pasado y el contexto, lo retuerce, lo utiliza a su antojo y deviene su interpretación en un proceso deductivo. No se entiende por ello la ironía como simple juego o chanza, sino como la razón esencial de significación en la arquitectura que debe venir. Y es, mediante ésta, mediante el estudio de sistemas anteriores, que se podrá llegar a denotar nuevos sistemas que respondan a las necesidades concretas del momento.

10. *Ibid.* p. 266
11. *Ibid.* p. 305

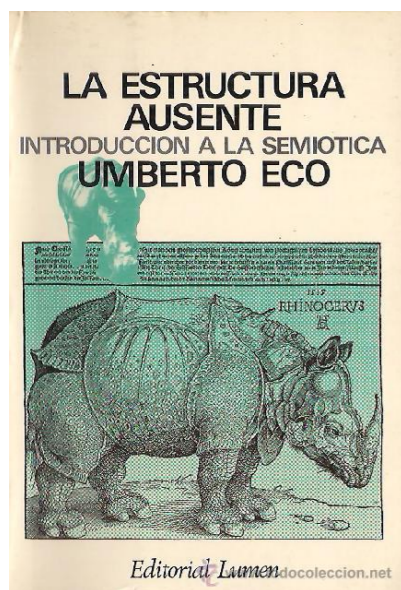


Figura 20: Portada original. ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen. 1974

5.4. DECONSTRUCTIVISMO Y ARQUITECTURA RECIENTE

En este apartado se tendrá en cuenta como contexto el final de lo que normalmente se llama posmodernidad arquitectónica, pero también hay autores que se mencionarán que son coetáneos a la posmodernidad o que incluso comparten ciertas visiones en la arquitectura. Pero se trata aquí de descifrar la arquitectura deconstructivista desde una perspectiva figurativa y, así, evidenciar las posibles formas de traducción de la ironía inestable en este sentido..

La Arquitectura deconstructivista es un pensamiento filosófico basado en la deconstrucción del discurso de Jacques Derrida (1930-2004) que, debido a su difusión y éxito, llega a la arquitectura principalmente en obras de Peter Eisenman y Bernard Tschumi que trabajaron junto a éste en la construcción del parque de la Vilete de París, un excelente ejemplo de lo que pasó a llamarse, Arquitectura deconstructivista. Este movimiento o tendencia es recogida en la muestra del MoMa de Nueva York en 1988 llamada *Arquitectura deconstructivista*, expuesta en una publicación homónima.¹

Esta forma de configurar arquitectónica, pues, implica aplicar la deconstrucción que es, ante todo, la revisión del dualismo de significado en los pares conceptuales sobre los cuales se genera significación en la sociedad según lo cual, “uno de los términos del par tiene prioridad (el primero/primario) marginando entonces al otro (el segundo/secundario)(...) uno de los dos conceptos describe lo que es fundamental y es tratado como central o principal, condenando, marginando y minimizando sempiternamente al segundo”.²

Mediante esta revisión, no se busca invertir los órdenes posicionándose por la parte desfavorecida, sino que se propone la deconstrucción buscando los lugares ajenos a esta lógica. De este modo, Medina (2014) apunta que “el elemento jerárquico pierde su posición dominante, privilegiada o central, lo cual también despierta el interés filosófico”³ La consecuencia no es una destrucción del binomio, sino su revisión y puesta en duda, desjerarquizando estas relaciones que habían sido supuestas como, o bien lógicas, en una posición conservadora, o bien indeseables e invertibles, desde una lógica revolucionaria. No sirve, pues, la mera proposición de la oposición o contraparte de los conceptos como nuevas idea, no es una simple negación.

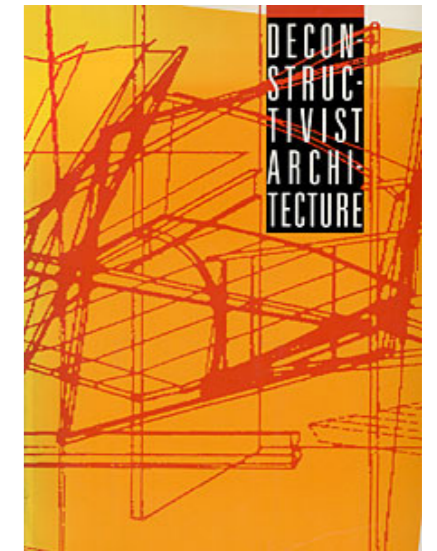


Figura 21: Cartel de la exposición. Smithson, JOHNSON, Philip, y WIGLEY, Mark. *Arquitectura deconstructivista*. 1988

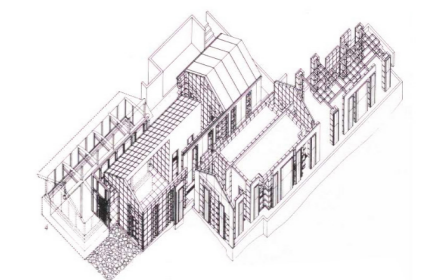


Figura 22: Centro Ushimado Internacional del Festival de arte. FUJII, Hiromi. *Arquitectura deconstructivista*. 1988. p. 11

1. JOHNSON, Philip, y WIGLEY, Mark. *Arquitectura deconstructivista*. (Editorial Gustavo Gili S.L., Ed.) (1988.a ed.). Barcelona. 1988.
2. MEDINA, Vicente. *(El filósofo y los arquitectos Deconstrucción de axiomas arquitectónicos a partir del discurso derridiano. Revista de Arquitectura, 25. 2014 p. 17.*
3. *Ibid.* p. 17.

4. EISENMAN, Peter. *Post-Functionalism*. En *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984* (Architectu., Vol. 6, pp. 236-239). Architecture Theory Since 1968. 1976. p. 239 (traducción del autor)
 5. JOHNSON, P. y WIGLEY, M. Op. Cit. p.11.

Un ejemplo claro podría ser la antítesis al funcionalismo que podría devenir en una puesta en valor del ornamento, en referencia a esto, Eisenman, en *Post-Functionalism* (1976), expone:

Post-Funcionalismo es, por lo tanto, un término de ausencia. En su negación del funcionalismo sugiere algunas posibles alternativas teóricas (...) pero no hace, por sí mismo, proponer suplantar una etiqueta por una nueva consciencia en arquitectura que yo creo potencialmente fuera de nuestro alcance.⁴

En esta misma línea, para Phillip Johnson (1988), el arquitecto deconstructivista “no es aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos”.³ Busca las impurezas y las somete a un “interrogatorio”. En esta publicación, Johnson alude al constructivismo ruso como origen de sus postulados, alegando la falta de progreso de estas ideas a la consideración de las mismas como utópicas por la sociedad, materializándose en último término las propuestas más conservadoras.

Una proyecto importante a la hora de analizar la forma en la que el deconstructivismo crea significación es a partir de el plan que Eisenman con la ayuda de Jacques Derrida del parque de la Vilette de Paris. En él, Derrida proponía a crear un proyecto lleno de descomposiciones y dislocamientos del “texto arquitectural” planteando una superposición de metáforas e imágenes provenientes del Timeo de Platón (en la que se alude al Demiurgo y la creación del universo como primera fuerza generadora).⁶ Así, Eisenman, teniendo esto en cuenta realiza un plan para La Vilette en el que se plantea un jardín sin plantas, de minerales, en el cual se superpone una retícula que propone una forma “ordenada” de crear contenido arquitectónico, y la intersecta con diferentes ejes que rivalizan en discurso y desactivan, así el discurso de centralidad, situando al “habitante” en un lugar intermedio en el que no se niega ni se ensalza ninguno de los conceptos que se enuncian.

El de Eisenman no fue, finalmente, el proyecto que se realizó en el parque. Sin embargo, en el que ganó se puede ver la influencia de la obra deconstructivista. En él, proyectado por Bernard Tschumi, se ubican a modo de retícula *Les Folies*, edificios-artefactos enmarcados en un cubo de 10x10x10m³ que se diseminan por el parque mediante una retícula regular no centralizada que siguen el propósito enunciado por Umberto Eco que se destacaba en el subcapítulo anterior: la posibilidad de crear espacios con interpretaciones (funciones secundarias) abiertas, en este caso, a las diferentes apropiaciones que permiten. Mediante la ambivalencia de uso-no uso, los espacios

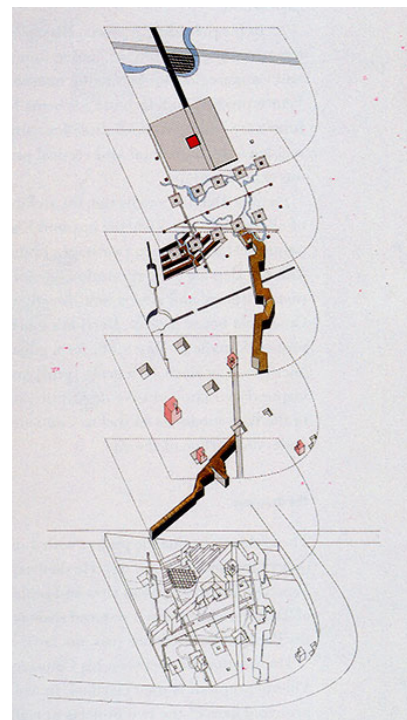
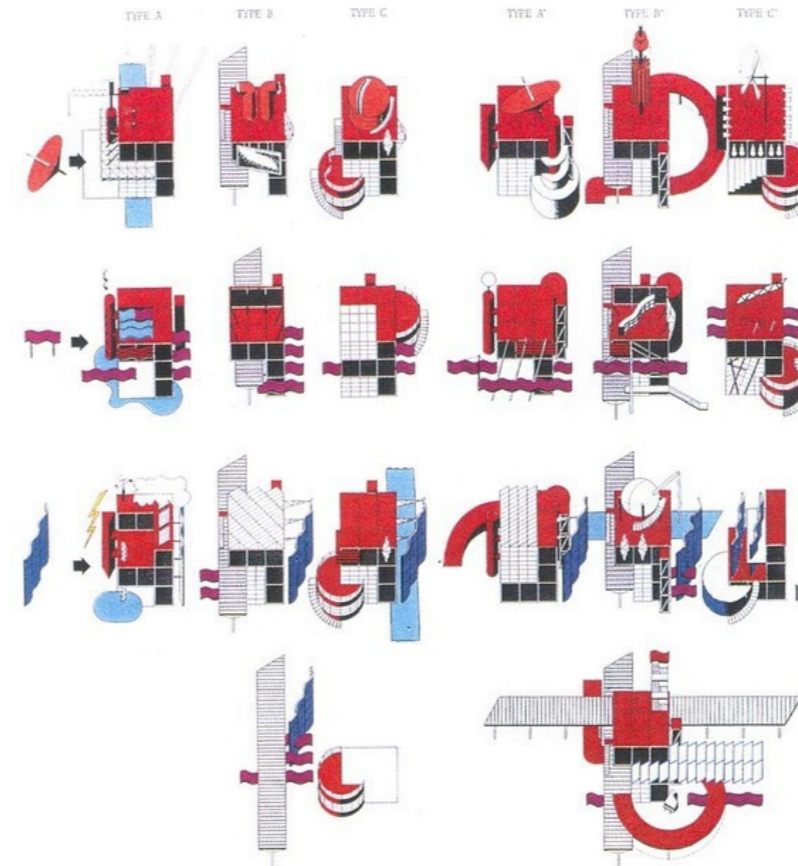


Figura 23: Diferentes estratos del proyecto para la Vilette. EISENMAN, Peter and DERRIDA, Jacques. *Choral Works*. 1997

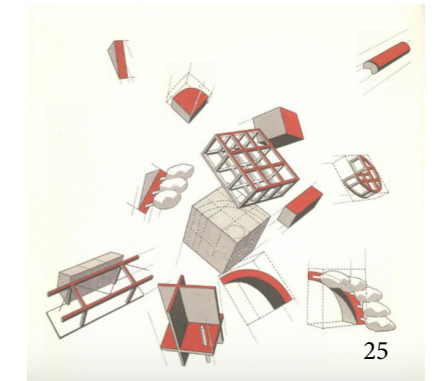


24

albergan situaciones diferentes dependientes de los usuarios, la significación connotada deviene de la denotación variable.

En este caso, la relación con la ironía viene de la interpelación al receptor. En este caso, el arquitecto, Bernard Tschumi se dirige al habitante, mediante un uso aparentemente fuera de las funciones que Umberto Eco propone como primarias, hace advertir a éste una arquitectura aparentemente sin utilidad, mediante un código abierto, se propone al habitante temporal de estas construcciones una interpretación propia. Así como cuando el escritor, de manera irónica interpela al lector mediante un código no cerrado, abierto a las diferentes interpretaciones, no incompatibles entre sí, que dependiendo del contexto reciban. Estas forma de configuración arquitectónica, al igual que la ironía inestable, deviene en incoherencias debido a su indefinición e inestabilidad pero, a la vez, esto mismo les proyecta hacia nuevas significaciones, hacia nuevos horizontes de lo posible.

En este mismo sentido, es de señalar la obra del arquitecto Frank Gehry, quien, desde una tesis deconstructivista, propone la resignificación de la dualidad orden/caos. Mediante el análisis de las



25

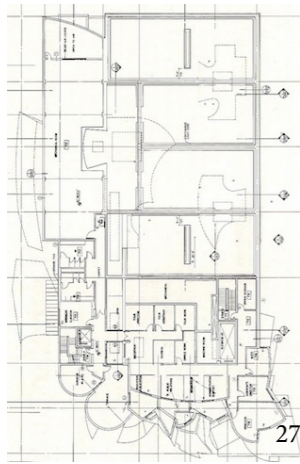


Figura 24: Les Foiles de la Vilette, diferentes esquema de tipos. TSCHUMI, Bernard. *Cinogramme Folie Le Parc De La Vilette*. Princeton Architectural Press. 1987. p. 25

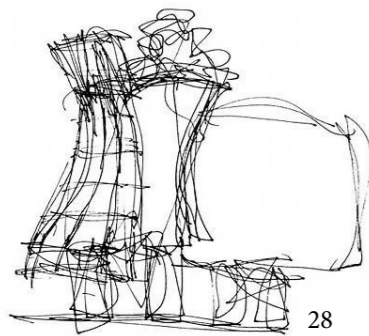
Figura 25: Les Foiles de la Vilette, Folie explotado. *Ibid.* p. 25

Figura 26: Fotografía de un Folie. MASSÓ, Jordi. En *Escritura e imagen* Vol. ext. 2011. p. 162

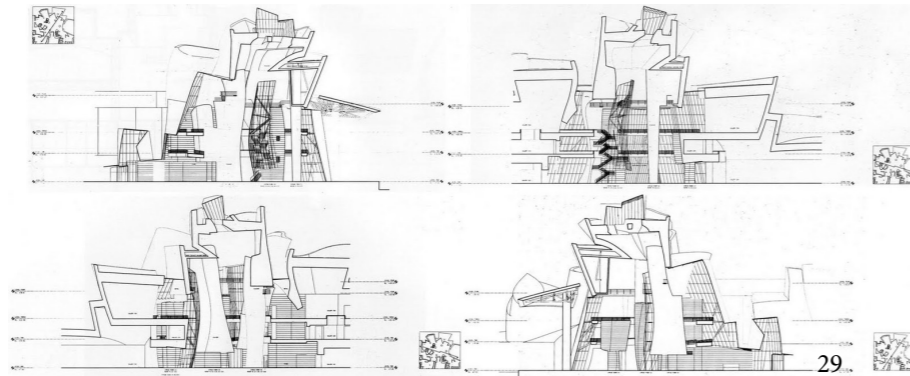
6. PAZ, Giuliana. *El «lugar» de la arquitectura deconstructivista*. Revista de Teoría del Arte, 4(22). 2015. p. 69.



27



28



29

obras de este arquitecto, se puede entender el progreso de esta idea. Desde un punto de vista deconstructivo, Gehry revisa el binomio orden/caos para tratar de poner en duda la hegemonía del orden en toda la historia de la arquitectura.

“En un principio, Gehry dispone lo ordenado y lo caótico por separado (...). Posteriormente, los componentes opuestos de esta dualidad comienzan una etapa de reconocimiento, de relación y penetración (...). Finalmente, como una evolución más de la propuesta anterior y como apología de lo caótico, Gehry propone obras de formas plenamente desordenadas donde lo regular subyace sugerentemente”.⁷

Así pues, Gehry toma, desde un primer momento, el binomio orden/caos como casos de estudio y análisis, más que como renuncia al “orden” y, a partir de eso, crea su obra a partir de la tensión entre estos dos elementos, ambos igual de válidos, que generan como significación una interpretación equívoca no lineal e indirecta. La forma ya no sigue los patrones de orden cartesianos pero éstos tampoco se descartan, como se ha visto. De esta misma manera que funciona la ironía inestable en la poesía en tanto en cuanto, mediante el acecho de las formas y rimas clásicas, el autor, expresivo en mediante un código contemporáneo, no es ajeno al contexto histórico y cultural que, mediante su tensión, retroalimenta y amplía las posibilidades de significación.

Contemporánea a la de Frank Gehry, existen otro ejemplo paradigmático en lo que se refiere a la arquitectura como forma de configuración irónica inestable. Se trata de Rem Koolhaas junto con su equipo OMA. Prueba de ello es la Bienal de Venecia que comisionó en 2014, que tiene el mismo nombre que la investigación que el mismo arquitecto había realizado junto al Harvard Graduate School of Design en el cual el arquitecto expone su visión de la arquitectura:

“Bienales anteriores han observado la arquitectura como un todo - tratando de proteger la imagen “completa”, que incluye el contexto y la política. Aquí presentamos micro relatos revelados al centrarse sistemáticamente en la escala del detalle o del fragmento. No descubrimos una única historia unificada de la arquitectura, sino las múltiples historias, orígenes, contaminaciones, similitudes y diferencias de los elementos muy antiguos y su evolución en sus iteraciones actuales a través de los avances tecnológicos, los requerimientos regulatorios y nuevos regímenes digitales”.⁸

Este arquitecto basa principalmente su arquitectura en el “copy-paste”, realiza un ejercicio de eclecticismo que podría relacionarse con las obras de la posmodernidad, pero desde una enfoque revisado según el momento en que las realiza. Para Koolhaas, los códigos son estos “elementos” que definen la arquitectura y generan diferentes significaciones, que se provienen del contexto, el cine, la literatura... Así pues, el arquitecto los toma, los descompone, los transforma y los introduce en su obra buscando generar un efecto de tensión y confusión en el espectador/habitante.

Rem Koolhaas, a partir de la figuración que deviene del movimiento moderno, escala y tensiona los elementos característicos de éste como hacen los arquitectos brutalistas, pero mediante una referencia más literal. Boicotea este discurso, pero, a su vez, construye un diálogo entre ésta y la tecnología del presente en que sus proyectos se sitúan. Un ejemplo de ello es La Villa Dall’Ava que proyecta en las afueras de París en 1991. En ella, se realiza un análisis de los postulados modernos y los cinco puntos de Le Corbusier mediante la distorsión de los principios esenciales como la retícula de pilares que se giran y alargan. Se trata de un análisis crítico pero, a su vez, irónico. Toma los “elementos” de la modernidad como contexto y, mediante éstos crea un *collage* de configuraciones diferentes condicionadas por esa deformada denotación utilitaria lecorbusierana.

Por ello, en OMA se trata la arquitectura en su relación con las formas del pasado, como posible connotación al servicio de los requerimientos del proyecto y es éste el que recibe un carácter casi ensayístico desde el punto de vista irónico. Se trata de una traducción de la “metapoésia” que estudiamos en la poesía inestable. En ésta, se combinaban géneros tradicionales y se les hacía contrastar con las recientes formas como el verso libre. Aquí, Rem Koolhaas utiliza la referencia como punto de partida de un discurso que desacraliza la arquitectura funcionalista mediante la exageración o contraste de sus postulados.

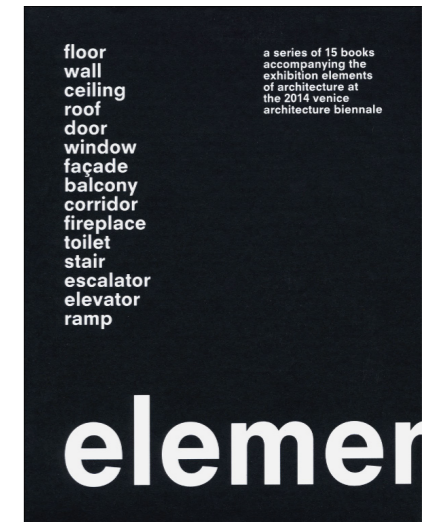


Figura 30: Portada de la publicación. . KOOLHAAS, Rem, AMO, Harvard Graduate School of Design. *ELEMENTS*. Ed. Marsilio. 2014



31



32

Figuras 31 y 32: Fotografías de la Weissenhoff. Le Corbusier. 1927 y La Villa Dall’Ava. KOOLHAAS, R. 1991. Disponible en: <http://blancallego.com/es/el-coche-y-la-jirafa-en-revista-neutra/> [Acceso el 29 de agosto de 2018]

Figura 27: Planta del Museo de Frederic Weisman de Minneapolis. GEHRY, Frank. 2005. Disponible en: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/museo-de-arte-frederick-r-weisman/> [Acceso el 15 de septiembre de 2018]

Figura 28: Boceto de las oficinas de National-Nederlanden de Praga. GEHRY, F. *Apuntes de Frank Gehry*. 2005

Figura 29: Secciones del Museo Guggenheim de Bilbao. GEHRY, F. 2005. Disponible en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/764294/clasicos-de-arquitectura-museo-guggenheim-bilbao-frank-gehry> [Acceso el 29 de agosto de 2018]

7. MEDINA, V. Op. Cit. p. 18.

8. KOOLHAAS, Rem. *Elements of Architecture*. En *Fundamentals* (pp. 187-313). 2014. p.193

6. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación partía con las palabras de Peter Zumthor acerca de la interrelación de las artes como forma de proyección. Seguido de esa reflexión en *Pensar la arquitectura*, el mismo autor plantea:

“Este arte (la arquitectura) no tiene nada que ver con configuraciones interesantes o con la originalidad. Trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad. Y quizá la verdad, inesperada, sea poesía”.¹

Pero ¿cuál es el resultado de un acercamiento poético a la arquitectura, no a partir de la verdad, sino a partir de la ironía como oposición a este principio ontológico?

El primer objetivo que afrontar en el trabajo consistía en el análisis de las formas de figuración poéticas de la ironía, las cuales podrían resultar interesantes como forma de configuración en la arquitectura. La ironía clásica consiste en la negación de la verdad platónica como modo para tratar de alcanzarla, realizar un acto de determinado *dissimulatio*, ejemplo que se veía claro tras el análisis de las fuentes directas e indirectas. Ésta ha sido útil para la investigación, más que como forma de posible traducción en la arquitectura, como principio antitético de partida de la ironía inestable que se ha desarrollado de manera más completa, puesto que deviene en significaciones más diversas.

A partir de aquí, el segundo objetivo ha sido entender y clarificar el contexto, de una forma general, en el que se engloba esta forma de figuración poética (la de la ironía inestable) y cómo funciona a través del tiempo como método de análisis crítico. Se acota el término, refiriendo su principio en términos teóricos en la ironía romántica que expone Schlegel, que, a su vez, lo expone mediante la reinterpretación de los diálogos socráticos. La ironía inestable en Schlegel supone la admisión, en términos críticos, de la inestabilidad como principio figurativo que evidencia, mediante la fuga discursiva, la sospecha y duda de la verdad objetiva que, desde la ilustración, imperaba en todos los ámbitos académicos.

La ironía inestable es la ambivalencia y el juego entre el escepticismo discursivo y el entusiasmo romántico. Para autores en el siglo XX, desde el *new criticism* la ironía inestable no solo es una

1. ZUMTHOR, Peter. *Pensar La Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2004. p. 19

forma más de figuración, sino que es en sí el principio estructural de la poesía, conectando sus elementos (las palabras) entre sí y con el contexto. A partir de ello y mediante el estudio de ejemplos claros en poesía desde el siglo XIX, se ha puesto de manifiesto en qué consistía realmente la figuración y cómo generaba significación mediante diferentes métodos enunciados previamente por otros autores: el desdoblamiento perspectivista, la mezcla de registros, la tensión prosódica, la antinomia utópica...

En consecuencia, el tercer objetivo, ha consistido en encontrar en la arquitectura vínculos y relaciones que permitieran traducir esa forma de figuración poética en la topología edificatoria. Entender qué es realmente la ironía en la arquitectura, evitando las simplificaciones habituales a la hora de afrontar este tema, de la cual se han podido encontrar los siguientes:

Comenzando por la arquitectura del siglo XVIII, se ha destacado la forma de creación de significación en la obra de Claude-Nicolas Ledoux. En ella propone una utopía social mediante la efectiva comunicación de la arquitectura la gente y el uso de la geometría abstracta para ello, sin embargo, no renuncia al carácter expresivo del lenguaje arquitectónico, representando así esa imposibilidad de alcance utópico. Así, Ledoux es uno de los primeros arquitectos irónicos en un sentido moderno que, mediante la utilización de un código que aspira a lo sublime en sus formas abstractas e icónicas, y, al mismo tiempo, del lenguaje y las tipologías históricas, sabotea ese mismo discurso. Así, la ironía inestable en Ledoux deviene de la consciencia de la imposibilidad de lo sublime y actúa de la misma manera, activando y desactivando esta utopía.

Por otra parte, se ha analizado la arquitectura brutalista en su respuesta al fin de la modernidad, en esta misma clave. Ésta, a partir del imaginario que despierta el movimiento moderno que había sido recientemente aceptado y mediante un método de proyección topológico, deviene irónica mediante la tensión con el contexto y sus propias pretensiones de arquitectura social, pero se ha detectado que la ironía no es el principio estructural de esta forma de configuración en la arquitectura, aunque sí que es, en sus manifestaciones más tardías, y en su contextualización, una corriente a tener en cuenta en el análisis, debido a la disociación y crítica al puro funcionalismo.

En lo que se refiere a la arquitectura posmoderna, ha sido de especial importancia para la investigación el estudio de los textos posmodernos en los que se considera la arquitectura como una disciplina sujeta al lenguaje, tanto en la semiótica de Umberto Eco, como en *El lenguaje*

de la arquitectura posmoderna de Charles Jencks, podemos identificar las claves de lo que esta tendencia instauró como praxis a la hora de afrontar el proyecto arquitectónico.

Mediante el eclecticismo presente en la arquitectura posmoderna, ésta se relaciona directamente con su contexto de una manera crítica, pero a la vez participa de ese mismo contexto, es un proceso constructivo en el que, mediante este uso de la arquitectura como lenguaje, se intenta “comunicar” por encima de todo, entendiendo ésto como función y que los usos primarios no vuelvan a imponerse a la connotación secundaria. Se ha constatado esto a partir de textos como *Aprendiendo de las Vegas* de Venturi y Scott Brown en el cual se hace uso de un deliberado desdoblamiento perspectivista en la arquitectura,

Por último, mediante el análisis de algunos autores de lo que se conoce como Arquitectura deconstructivista o deconstruccionista, se ha identificado la traducción de la ironía inestable como parte sustancial de configuración en su trabajo. Desde *Les Folies* de Bernard Tschumi para La Villette, hasta las obras de Frank Gehry, encontramos en esta arquitectura una estructura narrativa que, mediante dislocaciones y referencias contextuales, resulta, como apunta Cleanth Brooks con relación a la ironía en la poesía, como principio estructural. Esto también se evidencia con ejemplos más contemporáneos como la Bienal de Venecia de Rem Koolhaas y la vuelta al eclecticismo.

Así pues, esta investigación concluye con una certeza: la ironía reflexivo-poética puede actuar, de hecho, como forma de configuración de realidades arquitectónicas complejas a pesar de sus limitaciones de traducción en las topologías habitables que configuran la arquitectura.

De ello derivan diferentes cuestiones que podrían ser objeto de futuras investigaciones que son las siguientes:

Por una parte, sería interesante analizar más en profundidad algunos aspectos apuntados en el trabajo en referencia al Movimiento Moderno y en sus implicaciones en la obra de Le Corbusier y arquitectos que se desviaran del riguroso funcionalismo en esta época, así como otros ejemplos de arquitectura romántica diferentes a Claude-Nicolas Ledoux.

Además, surge la duda de cómo la ironía clásica estable podría traducirse en un método de proyección arquitectónica, es decir, como contraparte a este trabajo, se podría analizar la perspectiva de

dualismo ontológico platónico y del diálogo socrático en búsqueda de una arquitectura de la “verdad”, que implicaría un recorrido histórico por la arquitectura clásica, renacentista, neoclásica, pero también la arquitectura moderna funcionalista o de autores como Peter Zumthor.

Por último, y como ya apuntaba el profesor Andrés Claro en el curso sobre figuraciones poéticas, explorar cómo otras formas diferentes a la ironía, que ha sido el caso de estudio en este trabajo, pueden configurar significación en la arquitectura, profundizando en éstas a través de la traducción entre las artes.

7. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

- Aristóteles. (2001). *Ética a Nicómaco* [Trad. Calvo Martínez]. Madrid: Alianza Editorial.
- Brooks, Cleanth. (1951). Irony as a Principle of Structure. En *Literary Opinion in America* (pp. 723-741). Harper.
- Claro, Andrés. (2004). Ironía y melancolía: un «Pierrot» de Jules Laforgue. *Revista Vértebra*, 27-32.
- Claro, Andrés. (2016). *Figuraciones Poéticas y Configuraciones Arquitectónicas proyectar y habitar mundos. Apuntes de clase*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Máster en Arquitectura.
- Claro, Andrés. (2017). Poetic Image and Metaphysical Conception: Three Figures of the Literary Predecessors and Three Configurations of the Real. *Poetic Image and Metaphysical Conception: Three Figures of the Literary Predecessors and Three Configurations of the Real*, 17(1), 163-208.
- Dane, Joseph Anthony. (2011). *The Critical Mythology of Irony*. Georgia: University of Georgia Press.
- De Diego Ruíz, Patricia. (2015). *Entre tradición y transición: génesis y cambio en la arquitectura del nuevo brutalismo*. Doctorado. Escuela técnica superior de arquitectura de Madrid. Recuperado de http://oa.upm.es/43371/1/PATRICIA_DE_DIEGO_RUIZ_01.pdf
- Derrida, Jacques, y Eisenman, Peter. (1997). *Chora L Works*. (Jeffrey Kipnis & Thomas Leiser, Eds.). Paris: Monacelli Press.
- Eco, Umberto. (1974). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eisenman, Peter. (1976). Post-Functionalism. En *Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984* (Architecture., Vol. 6, pp. 236-239). Architecture Theory Since 1968.
- Eisenman, Peter. (1994). El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin. En *Textos de arquitectura de la modernidad* (pp. 463-478). Madrid: Nerea.
- Eliot, T. S. (2015). *La tierra baldía (y Prufrock y otras observaciones) Traducción de Andreu Jaume*. (Andreu J, Ed.) . Madrid: Editorial Lumen.
- Guisado, Aparicio. (1998). Ambigüedad: la ironía del espacio de Terragni. *Revista de Arquitectura COAM*, 266, 66-78.
- Jencks, Charles. (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.
- Johnson, Philip, y Wigley, Mark. (1988). *Arquitectura deconstructivista*. (1988.^a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.
- Koolhaas, Rem. (2014). Elements of Architecture. En *Fundamentals* (pp. 187-313). Venecia: Marsilio. Recuperado de: <http://www.archello.com/en/collection/elements-architecture-wall>
- Lanz, Juan José. (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68* (Vol. 2). doi:10.4067/S0718-22012014000200022
- Mandel, Claudia. (2009). Representaciones de la memoria: la Arquitectura como espacio de significación simbólica. *Revista Escena*, 32(65), 7-14.

Mbaye, Djibril. (s. f.). Reseñas y Debates Entender la postmodernidad literaria : una hermenéutica desde la “ segunda fila ”, 203-211.

Medina, Vicente. (2014). El filósofo y los arquitectos Deconstrucción de axiomas arquitectónicos a partir del discurso derridiano. *Revista de Arquitectura*, 25, 16-21. doi:10.5354/0719-5427.2012.32509

Navas Ruiz, Ricardo. (2003). El modo irónico y la literatura romántica española. *University of Massachusetts*.

Neuman, Andrés. (2008). *MÍSTICA ABAJO*. Barcelona: Editorial Acanalado.

Nieto, Fuensanta, y Sobejano, Enrique. (1987). Entrevista James Stirling. *ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 108-117.

Paz, Giuliana. (2015). El «lugar» de la arquitectura deconstruccionista. *Revista de Teoría del Arte*, 4(22), 63-72.

Pérez Oyarzun, Fernando. (2009). Ianis Xenakis. La arquitectura de la música. *ARQ*, 70, 70-73.

Pound, Ezra. (1920). *Instigations of Ezra Pound, together with an essay on the Chinese written character*. (Ezra Pound, Ed.). New York: BONI AND LIVERIGHT.

Pound, Ezra. (1951). *ABC of Reading*. London: Faber and Faber Limited, Ed.

Pound, Ezra. (1971). *How to Read*. Universidad de Virginia: Haskell House.

Quílez, Luis, y Rosique, Susana. (2013). La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente. *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(3), 295-310. doi:10.3828/bhs.2013.20

Quintiliano, M. Fabio. (1916). *Instituciones oratorias*. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y compañía.

Raga Rosaleny, Vicente. (2007). Schlegel y los enemigos de la ironía romántica. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 24, 155-170.

Rem Koolhaas, AMO, Harvard Graduate School of Design. (2014). *ELEMENTS*. (James Westcott, Ed.). Marsilio.

Rojas, Luisa Fernanda. (2014). *La ironía socrática como forma de vida*. Universidad Nacional De Colombia. Recuperado de <http://www.semana.com/opinion/articulo/la-guerra-como-forma-de-vida-por-marta-ruiz/394669-3>

Rubio Garrido, Alberto. (2014). *Autonomía y expresión en la arquitectura. La antinomia de la modernidad al hilo de Claude-Nicolas Ledoux Memoria*. Doctorado. Universitat de Valencia - Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació.

Sainz, Jorge. (2015). Ironía posmoderna Michael Graves (1934-2015). *Arquitectura Viva*, 172(2), 1-4. Recuperado de: http://oa.upm.es/35251/1/INVE_MEM_2015_188608.pdf

Tschumi, Bernard. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.

Valcarce, María Teresa. (1999). *Nuevo Brutalismo I y II. Cuaderno de Notas*. Recuperado de: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/822/839#.WPnFCemXS3k.mendeley&title=El+Nuevo+Brutalismo:+Una+aproximación+y+una+bibliografía+%7C+Valcarce+%7C+Cuaderno+de+Notas>

Valcarce, María Teresa. (2000). El Nuevo Brutalismo, otra vuelta de tuerca. *Cuaderno de notas*, (8), 129-140.

Venturi, Robert., Scott Brown, Denise, y Izenour, Steven. (2013). *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.L.

Venturi, Robert. (1974). *Complejidad y Contradiccion en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.

Zumthor, Peter. (2004). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA