

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura

Rafael García Sánchez

Tesis doctoral presentada en el Departamento de Composición Arquitectónica de la
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Valencia

Dirigida por el Dr. D. Juan Francisco Noguera Giménez

Noviembre de 2.006



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

INDICE

- 0. A modo de Prólogo: Objetivos, Metodología y Fuentes.
 - 0.0 La forma es la imagen sensible de la idea
 - 0.1 El humanismo aristotélico y la ciudad
 - 0.2 Sustantivación de la razón y Modernidad: "De la belleza trascendental a la subjetivación sensitiva"
 - 0.3 La epistemología moderna: "autonomía y emancipación"
 - 0.4 La sospecha: El sujeto emancipado está orientado.
 - 0.5 Hacia la disolución del sujeto
 - 0.6 Postmodernidad y profanación: "*anything goes*"
 - 0.7 La "Modernidad alternativa" y el consenso no reductivo: "la Tardomodernidad"
 - 0.8 En torno al lenguaje y a la palabra: "Frente a la Dominación, la Deconstrucción"

- 1. A modo de Introducción: "La Postmodernidad globalizada"
 - 1.1 Complejidad y Multirreferencialidad
 - 1.2 Conciencia de crisis en la sociedad contemporánea
 - 1.3 El pensamiento único: "La lógica economicista"
 - 1.4 La ciudad cosmopolita y multicultural: "La Metrópolis"
 - 1.5 Sociedad "hipertexto": archipiélagos en red
 - 1.6 Pérdida del centro: "Axialidad y Anonimato"
 - 1.7 La aceleración del tiempo genera un futuro opaco
 - 1.8 De los centros históricos a las intensidades de identidad
 - 1.9 Conclusión: de los estados-nación al fin de los territorios

- 2. Lo Moderno: la inversión de la contemplación y de la acción
 - 2.1 El nuevo modo de pensar: La Ilustración
 - 2.2 El telescopio, la duda y la perspectiva
 - 2.3 Técnica y razón técnica
 - 2.4 La idea de progreso y el cientifismo
 - 2.5 Modernidad: perfectibilidad y "*Zeitgeist*"
 - 2.6 La profetización del futuro
 - 2.7 Crisis de la idea de progreso y del método científico: "La física cuántica y la angustia de la ciencia"
 - 2.8 Paradojas de la modernidad: "sin profecía no hay esperanza"

3. Lo Postmoderno

- 3.1 El sentimiento general: crisis de la cultura y cultura de la crisis
- 3.2 Los grandes sucesos: "Crisis del futuro"
- 3.3 Mayo del 68: la rehabilitación de Nietzsche
- 3.4 La postmodernidad "post-paradigmática"
- 3.5 El pensamiento débil: la actitud postmoderna
- 3.6 El abandono filosófico de la modernidad: "el vagar errante"
- 3.7 Crisis del humanismo
- 3.8 La toma de posición postmoderna: "mera condición"
- 3.9 La metaforización del mundo sensible
- 3.10 Imposibilidad de superar la novedad: "El fin de la historia"
- 3.11 Sólo queda el recurso a la cita: "El *bricolage*"
- 3.12 La cita irónica: "La parodia"
- 3.13 La fragmentación esteticista
- 3.14 Adorno: de la función al significado
- 3.15 Un Heidegger nostálgico y la arquitectura
- 3.16 La crítica al funcionalismo moderno
- 3.17 Postmodernidad historicista y post-estructuralista
 - 3.17.1 El bloque historicista
 - 3.17.2 Robert Venturi: La Arquitectura como "anuncio y tinglado"
 - 3.17.3 Venturi y "la dialéctica de contrastes"
 - 3.17.4 Charles Jenks
 - 3.17.5 El bloque post-estructuralista: "la ausencia de significado y el silencio"
- 3.18 Las paradojas de la postmodernidad arquitectónica: "La imagen"
- 3.19 Conclusión: "del programa moderno al postmoderno desierto de lo real"

4. La Deconstrucción: el canto del cisne

- 4.1 Del idealismo Kantiano al Estructuralismo y Post-estructuralismo: las fuentes del caos
 - 4.1.1 Kant: el sujeto antropocéntrico
 - 4.1.2 El kantismo y el lenguaje
 - 4.1.3 La demolición del héroe moderno
 - 4.1.4 El Estructuralismo y el antihumanismo antropológico: conceptos generales
 - 4.1.4.1 Lévi-Strauss, Lacan y Foucault
 - 4.1.4.2 El método estructuralista y la arquitectura
 - 4.1.5 El post-estructuralismo: "Lo real se pliega y el caos dinamita"
- 4.2 Verano del 88 en el MoMA de Nueva York: "La nueva sensibilidad"
- 4.3 El pensamiento fragmentado: Derrida
- 4.4 La arquitectura se contamina
 - 4.4.1 Antecedentes
 - 4.4.2 Derrida intoxica la arquitectura: Bernard Tschumi
- 4.5 Des-estructuración y colapso: contra la *firmitas*

- 4.6 Desfuncionalización y *crossprogramming*: contra la *utilitas*
- 4.7 Desfamiliarización e imagen: contra la *venustas*
- 4.8 El escoramiento hacia el valor escultural y formal de la Arquitectura

- 5. El fin de lo clásico: la gran ruptura y la posthistoria
 - 5.1 El fin de la representación y la razón moderna, como "fin de lo clásico"
 - 5.2 El fin de la historia moderna como fin de lo clásico
 - 5.3 Las tres ficciones: la representación, la razón y la historia
 - 5.3.1 La ficción de la representación
 - 5.3.2 La ficción de la razón
 - 5.3.3 La ficción de la historia
 - 5.4 La simultaneidad de *zeitgeists*

- 6. A modo de revisión conclusiva: "La belleza absuelta"
 - 6.1 La Deconstrucción como inhabilitación de la razón
 - 6.2 La Deconstrucción como reconocimiento de la "ausencia"
 - 6.3 Derrida VS Gadamer
 - 6.4 Los significados son sólo signos: ¡Deconstruyamos!
 - 6.5 La arquitectura deconstructivista como síntesis de "excesos"
 - 6.6 La arquitectura deconstructivista deviene "discurso lúdico"
 - 6.7 El agotamiento de la forma deconstructiva en la imagen
 - 6.8 La deconstrucción: entre el estilo y la barbarie
 - 6.9 Hacia la desmaterialización del límite
 - 6.10 De la evanescencia del límite a la topología arquitectónica
 - 6.11 Conclusiones

- 7. A modo de Anexo
 - 7.1 El hombre: "constructor poético de mundos"
 - 7.2 Giro gnoseológico: "La ética"
 - 7.3 El nuevo humanismo: "La recuperación del misterio"
 - 7.4 La arquitectura humanista

- 8. Bibliografía

- 9. Índice de autores

Una Revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

A Rafa y Elena, que todo me lo perdonan,
a Conchita por el tiempo que le he robado y que le debo,
y al que vino a casa por las noches a recordarme el viejo proverbio:
*"dime que sabes y te preguntaré hasta que no sepas;
dime que no sabes y te enseñaré hasta que sepas"*.

0. A modo de Prólogo: Objetivos, Metodología y Fuentes.

0.0 La forma es la imagen sensible de la idea 0.1 El humanismo Aristotélico y la ciudad. 0.2 Sustantivación de la razón y Modernidad: “De la belleza trascendental a la subjetivación sensitiva” 0.3 La epistemología moderna: “autonomía y emancipación” 0.4 La sospecha: El sujeto emancipado está orientado 0.5 Hacia la disolución del sujeto 0.6 Postmodernidad y profanación: “anything goes” 0.7 La “Modernidad alternativa” y el consenso no reductivo: “la Tardomodernidad” 0.8 En torno al lenguaje y a la palabra: “Frente a la Dominación, la Deconstrucción”.



Grabado de Fra Giocondo que ilustra el mito del fuego, origen de la arquitectura.

Vitruvio cuenta, en relación al origen de la arquitectura, que las personas se reunían alrededor del fuego para calentarse. Y allí descubrieron que cobijo y lenguaje se daban cita en el mismo acto y lugar. De manera que la genealogía de la Arquitectura, desde su mismo origen es correlativa a la de la comunicación, “pertenece a la misma etapa en la evolución del ser humano”. Joaquín Arnau insiste en la misma línea: “la arquitectura sucede y no precede al encuentro social y al lenguaje: por principio y en su origen la arquitectura corresponde a la sociedad humana y asume una significación. El habitar solitario, para sólo sobrevivir, es prearquitectura y no arquitectura.”² Veamos cómo lo describe Vitruvio:

“En la antigüedad, los hombres nacían en las selvas, cavernas y bosques, como las fieras, y consumían su vida alimentándose de pastos silvestres. Pero, en algún lugar, los árboles, agitados por la tempestad y por los espesos remolinos del viento y sacudidas entre ellas sus ramas, se incendiaron; y los que estaban cerca de ese lugar, espantados por la vehemencia de las llamas, huyeron. Luego, recuperada la calma, como

advertieran al acercarse de nuevo lo agradable para los cuerpos del calor del fuego, añadiéndole otros leños y conservándolo, convocaban a otros y les declaraban por señas sus utilidades.”³

“En ese concurso de hombres, como se produjeran voces distintas, con el hábito cotidiano establecieron las palabras así surgidas; luego significando las cosas de uso más frecuente, comenzaron a hablar como por azar; y así entablaron entre sí conversaciones.”⁴

¹ Cfr. NEUMEYER, Fritz. *Regreso al Humanismo en Arquitectura*. Revista de Arquitectura 6. Universidad de Navarra. Pamplona, 2.004. Pág. 3.

² Cfr. ARNAU, Joaquín. *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Vitruvio*. Tebas Flores. Madrid 1.987. Pág. 71.

³ Cfr. V.II/I. 1 y 2 y 3. I. pág. 63.

El propio Heidegger hace notar que resulta del todo imposible advertir una temporalidad anterior a otra, en relación "a la estructura de la oración" o "a la estructura de las cosas". De modo que para Heidegger es del todo complejo distinguir el origen antropogenético del edificio respecto del discurso. "Para Heidegger el lugar del pensamiento es el lenguaje, algo así como aprender a morar a través del uso del lenguaje"⁵. Dicho de otro modo, y en frase de Fritz Neumeyer: "hasta donde podemos recordar, la estructura del conocimiento y el conocimiento de las estructuras han estado conectadas"⁶.

La arquitectura y el lenguaje pretenden transmitir y expresar un significado hasta el extremo, de que el aplauso está en función del modo en que lo que se quiera comunicar se haga explícito a través del discurso. El discurso es el acto de expresar, de comunicar significado. Ver el pensamiento en el símbolo, o que la arquitectura sea capaz de manifestar sensorialmente el pensamiento son modos en los que el origen de la arquitectura (fuego, cobijo y lenguaje) se reactualiza.

*Que la arquitectura tiene una dimensión más allá de la formal y que los edificios son mucho más que meros edificios, se verá en este trabajo. Su carácter metafórico, su papel epistemológico ya fue advertido por Platón, por Kant, incluso por Nietzsche. En este sentido la historia de la arquitectura "también se puede considerar como la historia de la conceptualización y representación sensorial de la cognición y el conocimiento". Insistamos en esta cuestión: si denominamos mundo a todo aquello que nos rodea, advierte Arnau, es decir, a todo menos nosotros, la arquitectura se nos revela como construcción de nuestro mundo, que aunque artificial sirve para explicarnos a nosotros mismos en la medida en que la arquitectura manifiesta el conocimiento que tenemos del mundo⁷. Diría más y aunque no sea objeto de este trabajo: **la arquitectura llega a ser pensamiento de sí misma y a eso lo llamamos crítica. Desde esta índole la crítica arquitectónica es el pensamiento del pensamiento arquitectónico, simultáneo o, en términos angélicos, accidentalmente sustancial.***

*De otra parte, aunque también sustancial, la arquitectura contiene una ineludible dimensión técnica que es su construcción. La técnica, el producto más acabado de la razón, se nos revelará originariamente como ligada al hombre y además radicalmente, hasta el punto de poder considerarla como "el medio del que se sirve para establecer su relación con el mundo". Si evocamos a Heidegger, "el hombre es un ser en el mundo"⁸, de modo que la arquitectura refleja que la primera misión que se le plantea al hombre es tomar posesión del mundo que ocupa y habita. A través de la arquitectura, el hombre se asienta en la realidad, toma posesión de ella, con la peculiaridad de que al hacerlo el mundo que nos rodea se torna realidad humana. El modo con que el hombre se relaciona con el mundo es arquitectónico: **Conocimiento, Construcción y Comunicación. La arquitectura por tanto, tiene el carácter de medial entre el hombre y el mundo. "Formaliza" el asentamiento del***

⁴ Cfr. V.II/I. 4 y 5. I. pág. 63.

⁵ Cfr. HEIDEGGER, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart, 1.959. Pág. 33, en Fritz Neumeyer. *Op. cit.* Pág. 3.

⁶ Cfr. NEUMEYER, Fritz. *Op. cit.* 2.004. Pág. 4.

⁷ Cfr. ARNAU, Joaquín. *La teoría de la Arquitectura en los tratados. Vitruvio*. Tebas Flores. Madrid 1.987. Pág. 9.

⁸ Cfr. HEIDEGGER, Martin. *Ciencia y Técnica*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1.983.

hombre en la realidad. Así pues, la dimensión arquitectónica del hombre supone un movimiento enraizado en el hombre mismo, que acabará condicionando la visión de sí mismo y por consiguiente del propio mundo. El mundo se nos presentará bajo la forma específica de su potencialidad, a saber humanamente arquitectónico. Si construcción y técnica son modos con los que el hombre toma posesión de la realidad, la deconstrucción es la forma con que el hombre pierde tal posesión y asentamiento. El hombre ya no sería tanto "un ser en el mundo" como "un ser para sí".

El presente trabajo tiene como "Objetivo" poder hacernos cargo de la **estimulación y vinculación de algunas de las más gruesas líneas de pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo XX con la Arquitectura y explorar dónde nos conduce esta excitación filosófica en la Arquitectura que se tornará deconstructivista.** Hoy, más que en ninguna otra época, se resuelve como ilusoria la postura de separar ideas, acciones, culturas y arquitectura, hasta el punto de que una disociación de estos ámbitos, convirtiéndolos en estancos, deriva en banalidad y capricho: la arquitectura ha de responder a la multiforme manifestación de las culturas, pues nada le es ajeno, como tampoco le es ajeno al hombre mismo. De modo que, abordando la compleja e interesante situación cultural de esta época, se pueda entender el porqué de las corrientes arquitectónicas, así como sus manifestaciones formales, que no dejan de sorprender a entendidos e iniciados.

La arquitectura ocupa en la actualidad un lugar privilegiado en todo el ámbito cultural. No sólo está directamente implicada en todo el desarrollo tecnológico, sino que además es la vertiente de la cultura más capaz de generar una imagen que no nace desde el vacío, sino de la síntesis e interacción de gran parte de las áreas del saber. El propio Vitruvio señalaba que el arquitecto debía encarnar la síntesis del dominio de muchas disciplinas diversas: *"Debe ser un hombre de letras, un delineante hábil, un matemático familiarizado con la indagación científica, un estudiante de filosofía diligente, y conocedor de la música; no debe ignorar la medicina ni desconocer las respuestas de los juris consultos, y le será útil saber astronomía y poder realizar cálculos astronómicos."*⁹ La arquitectura, hoy, es la vertiente artística que mejor integra la diversidad y la multiplicidad. Para Francisco Jarauta es *"uno de los laboratorios de análisis y discusión más activos con relación al debate contemporáneo"*¹⁰, resolviéndose como **el icono preferente y modelo para otros ámbitos.** Antes lo fueron la literatura filosófica en los años cincuenta, la fotografía en los años veinte o la literatura histórica a finales del s. XIX. **Hoy se puede afirmar que el papel protagonista lo tiene la arquitectura.**

En la primera parte del texto se intenta poner de relieve la complejidad de la situación actual, caracterizada por la plurivocidad, la inabarcabilidad y la multirreferencialidad, la virtualidad de la realidad, atisbándose todas estas características

⁹ Cfr. KOENISBERGER, Dorothy. *Renaissance Man and creative thinking*. Harvester Press, Hassocks (Sussex), 1.979. Pág. 236. en WATSON, Peter. *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Crítica. Barcelona, 2.006. Pág. 647.

¹⁰ Cfr. JARAUTA, Francisco. *La construcción de la ciudad genérica*. Pasajes de arquitectura y crítica, nº 40. Madrid, 2.002. Pág. 38.

desde los comienzos de la misma postmodernidad. Así, junto a esta situación de complejidad cultural, se han añadido en el primer epígrafe de este trabajo (La postmodernidad globalizada) las cuestiones que la arquitectura deberá tomar en consideración, en un intento de acomodarse a esta época multicultural y cibernética: los flujos, los no-lugares, la axialidad, las redes, los nuevos centros históricos, etc.

Resulta del todo inescusable apelar al cambio de configuración morfológica de las ciudades. Las megápolis que se han formado en la actualidad, lo han hecho alrededor del concepto de flujo y de cambio constante. Las ciudades han adoptado las formas de los flujos y las redes que las atraviesan. En ellas el espacio ha perdido su dimensión simbólica no reconciliándose el sujeto como ciudadano sino más bien como desterrado, al estilo de Blade Runner, toda vez que la ciudad como *polis* se ha transformado en suburbio colosal. **La única constante es el movimiento, la caducidad, la volatilidad, el no-urbanismo, la ausencia de permanencia y, en definitiva, el crecimiento por metástasis.** El único contexto es la falta de contexto, siendo justamente sobre esta nueva ciudad sin referencias ni identidades, de coágulos y redes, donde aparece y se consolida la arquitectura absuelta y autorreferencial de la deconstrucción: a-contextual, a-memorial, a-funcional, etc. Estas ciudades de lo virtual, sin centro físico ni ejes, sólo es interpretable desde las prótesis terminales informáticas o desde los elementos de transporte. Estas son las ciudades donde más cabalmente se entiende la deconstrucción. En ellas “*se han borrado las polaridades de clase, también entre extranjero y nativo, o entre lumpen y burgués, el otro es encarnado ahora por el ciborg, el replicante, el alienígena.*”¹¹ Quiero insistir en que este capítulo (La postmodernidad globalizada) no es más que el final del proceso histórico, artístico y cultural traído al principio, esto es, haciéndose “presente”, al objeto de facilitar la comprensión, toda vez que se ha anticipado el final al comienzo.

Se verá cómo la corriente arquitectónica que más se ha hecho notar en el último tercio del siglo **XX** en relación a disciplinas de corte ideológico y filosófico ha sido la “deconstrucción”, aunque con carácter de fugaz y de fin de época; esta es la razón por la que la he tildado de “**canto del cisne**”.

Intuyo que “conocer es conocer las causas”, por ello he hecho hincapié en el deslizamiento cultural y arquitectónico que llega hasta la Deconstrucción, para lo cual he visto necesario comenzar desde **la Ilustración y la Modernidad**, al objeto de alcanzar **la Postmodernidad** con el bagaje suficiente que me permitiera hacerme cargo de las corrientes de pensamiento de las que se nutre la cultura postmoderna y la subsiguiente deconstrucción. Así, la Deconstrucción se revela como una suerte de “rebelión contra la postmodernidad”, aunque no puede entenderse ni desembarazarse de muchos de los postulados de ella, que extiende su sombra incluso hasta nuestros días: sin el desarrollo de la tecnología (constructiva, comunicativa y cibernética) y sin la caída y el abandono de cualquier referencia estable, axiológica y metodológica *pensiero debole*, hubiera sido imposible, a mi modo de ver, el súbito surgir del breve período deconstructivista que llega a nuestros días en forma de desmaterialización y destitución de toda suerte de límites. Se trata de analizar la influencia de tales abandonos teóricos y desarrollos tecnológicos en la cultura y, por ende, en la expresión arquitectónica.

¹¹ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2.004. Pág. 30.

Por el hecho de considerar a la deconstrucción “rama postmoderna”, se hará mención a características del pensar postmoderno, que son de las que en mayor medida se nutre el período deconstructivista: **la fragmentación, la descontextualización y la interpretación**, revelándose las dos primeras, como método específicamente deconstructivista, al pretender hacer desaparecer cualquier hilo, nervio, o análisis en el sentido racional y tradicional del término de una parte, y de otra negando, que no ignorando, la tradición y el contexto. **“La Deconstrucción pretende no ser analizada, ni sometida a juicio tradicional alguno; pretende ser invulnerable”**. Para ello, disolverá cualquier suerte de referencia o verdad. Esta intención es la de mayor envergadura y al mismo tiempo la más interesante, pues “filosofía y arquitectura” tendrán que crear y organizar un sistema nuevo de comprensión de la realidad que les permita mantenerse al margen de cualquier análisis. Así, aparecerán conceptos nuevos en filosofía y eso será filosofar -dirá Deleuze- y mecanismos nuevos de composición formal (discontinuidad, recurrencia y auto semejanza) en oposición a cualesquiera categorías “tradicionales” de la arquitectura, que se intentarán abordar para entender de un modo más completo y menos epidérmico la deconstrucción arquitectónica.

En las conclusiones del trabajo se hará especial hincapié en **el formalismo al que el período deconstructivista acabó escorándose**, convirtiendo la arquitectura en mero artefacto formal que tiene como objetivo primordial “ser vista”; es decir, un acontecimiento edificatorio en el que lo verdaderamente relevante es el efecto y no el artefacto. Junto a esta situación arquitectónica, también he querido proponer un giro gnoseológico resuelto en una suerte de “ética”, intentado salvar el atolladero nihilista y escepticista, tan típicamente postmoderno, al que condujo **la desaparición de cualquier punto de referencia compartido en todos los ámbitos**.



Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi Strauss y Roland Barthes, dibujados por Maurice Henry

“La Metodología” seguida ha sido la de abordar los tres frentes que -de manera constante- se entrelazan en todo el trabajo: el histórico, el filosófico e ideológico y el arquitectónico, haciendo notar que la arquitectura culta sí se interesa, manifiesta y revela la cultura epocal, afirmándose de este modo que una arquitectura no intelectual indica un modo de hacer y pensar no arquitectónico. El trabajo revela un punto de vista teórico. En rigor es una “teoría sobre la teoría”, manifestando de este modo un enfoque metahistórico y hermenéutico. Siendo así que, para lograr una comprensión suficiente de la deconstrucción

postmoderna, se ha hecho del todo inesquivable enfrentarse a las ideas de la segunda mitad del s. XX, que han sido “**Las Fuentes**” documentales de carácter ideológico que he manejado para el presente trabajo.¹² **Para ello, la reflexión teórica, que aborda y que piensa**

¹² Cfr. **Anexo de autores y fuentes influyentes ideológicamente que he manejado para la comprensión de la “deconstrucción postmoderna”**:

1. **FOUCAULT, Michel** (1926-1984) pretende continuar con el planteamiento nihilista de la muerte de Dios. Utiliza el análisis arqueológico centrado en el lenguaje como lo único existente: “sólo hay cosas dichas”. Foucault se lanza a la aventura de abandonar categorías tradicionales y antropológicas tales como la unidad de la historia y la existencia de un sujeto pensante. Así, la historia queda sustituida por un análisis de las cosas que han sido dichas y conservadas entre nosotros. Sostiene que la muerte del hombre ha sido prefigurada por el psicoanálisis, que diluye al sujeto en un campo inconsciente de impulsos, y la etnología, que relativiza el humanismo de la civilización occidental. Para Foucault, ambas ciencias ocupan un lugar privilegiado en el saber. Sostiene que el hombre no es un problema antiguo sino una invención reciente: es un concepto filosófico creado por la modernidad. No proclama tanto la muerte de Dios como la del hombre mismo, siendo así que la filosofía tiene que pensar desde su ausencia, haciéndose necesario una historia sin sujeto ni fines, liberada de referencias antropológicas, en la que el hombre pase a ser una suerte de efecto de la red de relaciones que lo constituyen: no hay autores sino acontecimientos estructurales. Aunque Foucault intenta dar por zanjada y conclusa la modernidad, dando muerte al hombre, lo que en realidad muere con él es el punto de vista kantiano y existencialista. Su importancia, hace notar Yepes Stork, consiste en ser el primero entre los últimos, a saber, los postmodernos. Sus obras más relevantes son: “**Las palabras y las cosas**”, “**Historia de la locura**”, “**Arqueología del saber**” y “**Esto no es una Pipa**” que es el documento que más se ha manejado del autor para este trabajo.

2. **DERRIDA, Jacques** es el gran triunfador en departamentos de literatura y no de filosofía y el que junto con Deleuze más ha influido en la expresión arquitectónica de finales del siglo XX. Es el inventor del término deconstrucción a pesar de que el propio Heidegger resuena a lo lejos. La primera gran tarea que propone Derrida es derribar la historia de la filosofía. Para ello destruye cualquier tipo de jerarquía, haciendo notar siempre el concepto más débil de los múltiples binomios sobre los cuales se ha pensado desde los comienzos de la filosofía. Haciendo resaltar el término débil de cualquier binomio, moral, especulativo, epistemológico, etc, deconstruye o resquebraja el modo tradicional del pensar. La deconstrucción no pretende desvelar ningún secreto, más bien sacar a la luz la íntima debilidad y el desorden profundo que habita en el interior de cualquier texto, literario, histórico y filosófico. Es el gran inspirador de Peter Eisenman, Bernard Tschumi y Frank Gehry. La bibliografía indispensable de este autor, a mi modo de ver es la siguiente: “**La diseminación**”, “**Márgenes de la filosofía**”, “**La différence**” y “**De la gramatología**”.

3. **EISENMAN, Peter**, el denominado *alter ego* de Jacques Derrida es quizá el más teórico de los arquitectos que se dan cita en torno a la deconstrucción. Autor de numerosos artículos de crítica y teoría arquitectónica como “**El fin de lo clásico**”, “**Notes on conceptual architecture**”, “**Formar lo proscrito**”, “**Moving arrows, eros and other errors**”, etc es capaz de sostener una situación ideológica previa a la proyectual que justifica su enfoque formal y arquitectónico. Propone una nueva arquitectura de diseminación, fracturas y fragmentaciones toda vez que ha clausurado la representación, la razón y la historia tal y como se venían pensando desde el Renacimiento, *el scaling*, al tiempo que propone la recurrencia, la autosemejanza y la discontinuidad. Su arquitectura y su teoría liban y manifiestan un paralelismo muy extenso con la filosofía de Jacques Derrida, amigo personal.

4. **DELEUZE, Gilles** (1925-1995), junto con Derrida es quizá el autor más difícil de interpretar. Recoge la idea de Heidegger que mejor define nuestro tiempo, a saber, la idea de final, en la que lo único que está al alcance de nuestra mano es saber lo que estamos abandonando y lo que estamos obligados a renunciar. “**Diferencia y Repetición**” así como “**Mil mesetas**” y “**¿Qué es filosofía?**” son sus obras más reseñables. En la primera, habla por sí mismo y expone su filosofía de la diferencia de forma estilística innovadora. Propone derribar a Platón y a Kant combinando géneros de ciencia ficción detectivesca en un intento de acabar con la tradicional capacidad de aprehensión, para terminar proponiendo un modelo de pensamiento aconceptual y no representativo. En “**Mil mesetas**” desarrollará una teoría de la multiplicidad no totalizable, basada en el concepto de “rizoma”, nombre dado al movimiento desterritorializado. **Mil mesetas** utiliza una técnica de bricolaje, ofreciendo un método típicamente deconstructivista de yuxtaposición aleatoria de mesetas, al objeto de evitar como Derrida, ser sometido a un análisis lógico tradicional. Lo único que pretende es inventar nuevos conceptos, en un intento de deconstruir la tradicional lógica binaria. Deleuze como Derrida, extirpa raíces y fundamentos, rompe unidades y dicotomías, creando nuevas conexiones. El método rizomático destruye cualquier centro, es divergente y múltiple, constituyendo líneas descentradas que conforman multiplicidades no reguladas e imprevisibles. Las líneas rizomáticas no tienen principio ni fin, se mueven y mutan. A diferencia de Michel Foucault no hay estructura velada y fundante, ni jerarquía, ni poderes ocultos: sólo queda el puro fluir. **¿Qué es filosofía?** es el texto que se ha usado con mayor frecuencia para el presente trabajo.

5. **LYOTARD, Jean F.** (1.924-1.998) es uno de los autores más influyentes en todo el pensamiento postmoderno. Su obra “**La condición postmoderna**”, aparecida en 1.979 se resuelve en una suerte de informe sobre el saber, siendo su eco inmenso en todo el devenir ideológico postmoderno. Su argumento primordial gira en torno a la función de un relato dentro de un discurso, así como dentro de los propios conocimientos científicos. Más que el saber o que el conocimiento científico, lo que verdaderamente quiere resaltar es la medida en que éstos ganan o pierden legitimidad. Los relatos son para Lyotard un modo de narración totalizadora que intenta autolegitimar una cultura o una colectividad, aunque en agotadora tautología: los relatos

una arquitectura intelectual, se ha hecho sustancial al modo de proceder de la arquitectura como disciplina y como oficio.

Quiero insistir en este tema. Y es que se alzan muchas voces¹³ que sostienen la tesis de que tanto la modernidad, como la postmodernidad y su correlativa deconstrucción en el ámbito de la arquitectura, son cuestiones que, en cierta medida, se alojan en el seno filosófico. De modo, que la superación de la modernidad o de la postmodernidad arquitectónica están orientadas a la rehabilitación de una teoría que se revela como correlativa a la crítica filosófica.

Así pues, la postmodernidad se ha resuelto en un "proceso colosal de pérdida del sentido" (Jean Baudrillard); es entendida como revuelta contra una modernidad tildada de "proyecto inacabado" (Habermas) y la subsiguiente "liquidación de la misma" (Lyotard) no parece fácilmente abordable dado su carácter de "inabarcabilidad" (Llano), como no sea atendiendo al núcleo mismo del espíritu que la anima. Por lo que este trabajo, una suerte de "teoría de la teoría", que pretende hacerse cargo de qué cosa sea lo postmoderno y lo deconstructivo, tanto en su versión arquitectónica como ideológica, tiene que andar

sólo se refieren al propio acto narrativo, es decir, dependen de una idea de un itinerario hacia una meta final. Hace notar que la ciencia ha estado luchando y tratando de hacer desaparecer este tipo de legitimidad desde finales del s. XVIII en adelante. Si el saber depende de un valor de verdad, asignado y aceptado de antemano, entonces tanto el saber como el lenguaje se encuentran fagotizados de antemano. **Asistimos al paso de la amortiguada majestad de los grandes relatos a la autonomía dispersa de las micronarraciones.** Así se producirá la innovación repentina y osada, capaz de trastornar sus propios protocolos. La propuesta de Lyotard es uno de los mejores ejemplos del placer por lo sublime en el pensamiento contemporáneo, relacionándose con la obra de Foucault y de Deleuze cuando sugiere la posibilidad de liberar al modo de pensar metafísico de las desilusiones de la época, entregándolo a una suerte de libertad nómada, libre, de la diferencia pura. "La condición postmoderna" y "La Postmodernidad explicada a los niños" son documentos indispensables, a mi modo de ver, para poder hacer cargo de la línea argumental de la postmodernidad.

6. VATTIMO, Gianni se ha convertido en el gran teórico y compilador de la postmodernidad. Asume junto con Lyotard la crisis de los grandes relatos explicativos de la historia, haciendo notar que los metarrelatos han sido sustituidos por la información multimediática y los lenguajes técnicos. Para Vattimo no parece que haya un gesto teórico que nos permita abarcar la totalidad, porque ésta ha estallado en mil fragmentos. Así, la pretensión de entender y hacerse cargo de la historia de un modo unitario se resuelve en ilusoria y por tanto debe ser abandonada. El calificativo de **pensamiento débil** es suyo, haciendo notar que tal debilidad nos proporciona quizá una clave para interpretar nuestra realidad. Vattimo intenta pensar después de Nietzsche, es decir, hacerlo en la senda trazada por ambos autores que preconizan no sólo la muerte de Dios, también el fin de la metafísica. Sólo desde el vagar errante que supone el pensamiento de Nietzsche y Heidegger es posible coordinar y armonizar si cabe las dispersas y no siempre coherentes teorías postmodernas. **Propone la posibilidad de un pensar no metafísico porque la época en que habitamos está dejando de vivir metafísicamente, alcanzándose de este modo el fin de la modernidad y a la postre, el fin de la historia como curso metafísicamente justificable.** Su obra más reseñable es "El fin de la modernidad", aunque también se ha reseñado en este trabajo el texto prologado por Vattimo: "En torno a la postmodernidad".

7. GADAMER, Hans-Georg, (1900-2002) heredero de Heidegger, reclama para la hermenéutica filosófica un carácter de universalidad que le permita convertirse en la nueva disciplina básica. Así, la heredera de la metafísica no será en modo alguno la fenomenología o el estructuralismo y tampoco una teoría de las representaciones o una gnoseología, sino una teoría de la comprensión de proposiciones y sus contextos, la teoría del entendimiento del sentido. Gadamer desarrolla las bases metodológicas en su obra principal "**Verdad y método**" (1960). Pondrá de relieve que la tradición es fuente de renovación y sentido: "toda comprensión es otra manera de comprender". **Cualquier interpretación se da dentro del propio lenguaje y cultura del intérprete; por tanto, cualquier fragmento carece de sentido sin referencia a la totalidad.** La comprensión, dirá Gadamer, se da siempre en el seno de algo, en el interior de un marco que es La Tradición, y además es imposible que se dé fuera de un diálogo entre el intérprete y el texto. Otra de las líneas verticales del pensamiento gadameriano, gira en torno a la consideración de que no existe un lugar exterior a la historia desde el cual quepa pensar la identidad de una cuestión. **Interpretar una tradición forma parte ya de la tradición.** La tradición constituye el espacio en el que nos movemos y reposamos: "el hombre, más que un ser en el mundo, es un ser en la tradición".

¹³ Cfr. "**Arquitectura moderna y postmoderna**" de Jurgen Habermas; "**Reescribir la modernidad**" de Jean Francois Lyotard; "**La nueva sensibilidad**" de Alejandro Llano; "**Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad**" de Albrecht Wellmer; "**Belleza y utilidad**" de Octavio Paz; etc.

precavida y cautamente, pues no parece estrictamente lineal la reverberación y la transferencia a la arquitectura de la filosofía. **No es la arquitectura respecto de la filosofía un momento reflejo.** Más bien, el entorno cultural ocasiona una hiperestimulación en la arquitectura culta, como el cientifismo y la industrialización en la modernidad la procuraron a las diferentes artes. **La filosofía es especulación y la arquitectura es construcción.**

No obstante, **Peter Collins** hace notar a este respecto que, siendo relevantes los factores económicos, sociales e históricos (como propone **Bruno Zevi** en "*Saber ver la arquitectura*"), el origen inmediato de los cambios de ideales en la arquitectura fue más bien de índole filosófica¹⁴ que entronca con un nuevo modo de proceder. **Bruno Taut**¹⁵, en la misma línea detecta una relación entre el Crystal Palace y los manifiestos comunistas de Marx y Engels, así como en la historiografía de Giedion percibimos tintes hegelianos¹⁶, el propio **Colin Rowe** une en cierta medida, la arquitectura moderna con el positivismo¹⁷ y **Peter Eisenman** sostiene con rotundidad que "la arquitectura, al menos desde la Revolución francesa ha sido ideológica (...) Desde Piranesi, Schinkel y Ledoux, hasta Le Corbusier, la arquitectura se ha presentado siempre como un acto crítico"¹⁸. Por ello, **se trata de ver, en las diferentes vertientes arquitectónicas del s. XX que nos conducen a la deconstrucción, la huella de los diversos rostros del pensamiento occidental moderno y su correlativa postmodernidad.**¹⁹

En resumen, uno de los rasgos definitorios del trabajo que nos ocupa es que, en la deconstrucción postmoderna, quizá por primera vez, tanto la teoría como la arquitectura se presentan intensamente entrelazadas, con la particularidad de revelar una relación intensa con el espectador, habitante, viajero, ciudadano, etc. hasta el punto de no poder entenderse sin ellos. Sin espectador, habitante, viajero o ciudadano, la experiencia de la arquitectura que se aborda en este trabajo no es del todo real y plena. **La arquitectura se ha vuelto fragmento, una suerte de event, que pretende desde el carácter de acontecimiento, provocar un efecto de máxima intensidad en la época de la subjetivación total de lo real.**

Acertadamente y con frecuencia, los manuales de historia de la arquitectura, también inciden sobre los hechos destacados en los ámbitos político, religioso, filosófico y científico. El propio Zevi destaca que gran parte de las mejores reflexiones en torno a la crítica arquitectónica se pueden encontrar "*diseminadas en libros de filosofía, de estética en general, en poemas, novelas y cuentos.*" La interpretación de la arquitectura, el pensamiento del pensamiento arquitectónico, no es ajena a los acontecimientos que conforman las

¹⁴ Cfr. COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1.750-1.950*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.970. Pág. 24.

¹⁵ Cfr. TAUT, Bruno. *Modern Architecture*. Studio. Londres, 1.929. Pág. 171.

¹⁶ Cfr. WATKIN, D.. *Moral and Architecture*. Oxford University Press. Londres, 1.979.

¹⁷ Cfr. ROWE, Colin *¿Después de qué arquitectura moderna?* Arquitecturas Bis, 48. 1.984.

¹⁸ Cfr. EISENMAN, Peter. *Formar lo proscrito*. Arquitectura Viva, 50. Madrid, 1.996. Pág. 17.

¹⁹ Juan M. Otxotorena, advierte en "La lógica del post" que la relación filosofía y arquitectura no es estrictamente lineal. No obstante cabe advertir un cierto paralelismo de las claves ideológicas que de alguna manera son transferidas a la arquitectura aunque de manera difusa. Cfr. OTXOTORENA, Juan M. *La lógica del "Post". Arquitectura y cultura de la crisis*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1.992. Pág. 55.

distintas épocas culturales de la historia. **La Arquitectura se revela entonces como "el aspecto visual de la historia. Es decir, como el modo en que la historia aparece."**²⁰

Se verá en este trabajo, el modo en que la reflexión especulativa deviene reflexión sobre el lenguaje, dando una especial importancia a la unidad mínima de la lengua: la palabra. La palabra como acontecimiento. Se verá también que el contexto, como ámbito en el que se da el lenguaje, tiende a borrarse en favor del mero texto o escritura, lugar en el que no es posible el significado único, ni una verdad exclusiva, sino una pluralidad de

²⁰ Cfr. Zevi, Bruno. **Saber ver la arquitectura**. Ediciones Apóstrofe, Colección Poseidón. Barcelona, 1.998. Pág. 109-128.

Bruno Zevi sostiene que no es deseable una interpretación política o religiosa o científica para hacerse cargo de las corrientes arquitectónicas. Resume brevemente algunas de las afortunadas ideas al respecto, que aparecen en "Saber ver la arquitectura".

- **Interpretaciones históricas:**

La época de máximo esplendor de la arquitectura griega coincide con la victoria de Atenas en la batalla de Maratón, en el 490 a. C. El ímpetu de las construcciones góticas en Francia e Inglaterra coincide con la inauguración de la política exterior británica en la época de Enrique VIII. Cuando Inglaterra entra en contacto con Europa, el renacimiento italiano atraviesa el canal, hasta la Tumba misma de Enrique VIII en Westminster. La cultura bizantina emigra hacia el continente europeo tras la invasión turca, trayendo consigo la experiencia secular de las cúpulas orientales, finalizándose en el continente la época de los campanarios y las agujas góticas. Al triunfar el nacional socialismo en Alemania se da por concluida la novedosa experiencia del Bauhaus. La emigración de los arquitectos a América posibilita el desarrollo del movimiento funcionalista.

- **Interpretaciones filosófico-religiosas:**

La Reforma protestante indica la finalización de la arquitectura gótica en Inglaterra y la llegada del Renacimiento. Los protestantes ingleses se aliaron con los alemanes dando lugar a que el renacimiento que arribara las costas inglesas fuese la versión alemana del mismo. De otro lado, si el renacimiento quiere decir laicismo y protestantismo, es natural que la Iglesia de Roma se rebelde y estimule la arquitectura barroca con su fasto antitético al rigor humanista.

- **Interpretaciones científicas:**

La traslación del positivismo a la arquitectura acaba subrayando el paralelismo entre las concepciones matemáticas y geométricas con el pensamiento arquitectónico. Brunelleschi, que sólo conocía la perspectiva central, traslada su conocimiento al eje medio de los edificios, acentuando plásticamente el eje central de los mismos. La ley espacial del renacimiento es fruto de la perspectiva, a saber: la posibilidad de fijar objetivamente sobre el plano un cuerpo tridimensional. Si Leibniz no hubiese descubierto el cálculo integral y si los científicos no se hubieran hecho cargo de los métodos de la geometría descriptiva, Guarini no hubiera podido crear la cúpula de San Lorenzo en Turín. Sin la cuarta dimensión del cubismo, a Le Corbusier no se le hubiera ocurrido levantar la Villa Savoie sobre *pilotis*. Sin el ocaso de la geometría euclidiana y el amanecer de las concepciones espacio- temporales de Albert Einstein, el cubismo, el neoplasticismo o el futurismo no hubiesen surgido.

- **Interpretaciones económico sociales:**

En frase de Zevi la arquitectura también es la autobiografía del sistema económico y de las instituciones sociales. *Menos afortunada me parece la tesis de que cuando en la historia se presentan condiciones económicas semejantes, entonces encontramos un paralelismo en las formas arquitectónicas*. La arquitectura medieval encuentra su justificación en la economía agrícola-campesina y en la necesidad de defensa. La arquitectura del Renacimiento no es más que el producto de la disolución de la aldea medieval y el desplazamiento de la granja al mar, de la preeminencia de la pesca, de la industria y del comercio sobre la agricultura. El clasicismo del s. XVI, no es otra cosa que el resultado del proceso de estabilización económica, en el que una oligarquía de la tierra mantiene todos los privilegios feudales sin las responsabilidades sociales implícitas. Junto a esta oligarquía, una clase de comerciantes que se siente heroica y quiere crearse una nobleza por medio de residencias que posean la escala y severidad de los edificios públicos. El eclecticismo no es más que el resultado de una suerte de expansión industrial en la que surge el contraste entre la utilidad y la vida, entre mito y arte, en la que se presentan los dos aspectos de la civilización industrial: el romanticismo dirigido hacia el pasado y el mecanicismo dirigido hacia el futuro.

Los factores técnicos, psico-psicológicos y materialistas también son considerados por Zevi como no ajenos a la historia de la arquitectura, pero se abordarán más extensamente en el presente trabajo por estar más próximos a la historia arquitectónica del s.XX.

significados. Abordaremos el trasunto de esta reflexión a la arquitectura y al arte en general, aceptando de antemano que **“la forma es la imagen sensible de la idea”** y que la **“historia del arte occidental es la historia de las tentativas por dotar de sentido a la cultura”**, expresión que recorre el pensamiento del citado Bruno Zevi, entre otros.

Por último, quiero adelantar que uno de los objetivos del presente trabajo consistirá en percibir a la deconstrucción no solamente como manifestación y revelación epocal de una cultura. La arquitectura que nos ocupa no puede desembarazarse del espíritu o de la simultaneidad de varios *zeitgeists* para la misma época. Lo que sucede es que eso no es llamativamente novedoso respecto de la historia de la arquitectura. Sin embargo, lo que ya adelanto, es que al encontrar en la deconstrucción arquitectónica la dimensión lúdica, la síntesis de excesos, la inhabilitación de la razón, etc. y, al desaparecer en el arte la finalidad expresiva y la cognitiva, por ocaso de la forma y la función y por destitución del significante y del significado, esta arquitectura, como la propia filosofía, acaban orientándose y replegándose sobre sí, resultando que **“el objeto de la arquitectura deconstructivista resulta ser ella misma”, la arquitectura se dice a sí misma “YO”**. La deconstrucción revela en ese sentido, el pensamiento que la arquitectura tiene sobre sí, dando al traste con cualquier intento de abordarla desde parámetros exteriores a ella y tradicionales del conocer y de la propia disciplina. **Ese es su acierto. Esa es su novedad. Ese es su riesgo. Esa es su herencia.**

Dentro de este prólogo, me ha parecido oportuno reseñar, someramente y a grandes rasgos, el deslizamiento de las ideas entorno a la belleza, a la arquitectura, al arte y a la posición del sujeto en el mundo. De esta forma, no entramos de lleno en términos y nomenclaturas específicas. Este vistazo general previo, que arranca en la cultura clásica y, pasando por el decurso rápido de la modernidad, termina en Derrida, nos ofrece así, una suerte de *trailer* que nos anticipa y sitúa en el contexto de la deconstrucción arquitectónica con mayor bagaje, aunque inicialmente sea sólo de ideas globales.

0.0 La forma es la imagen sensible de la idea

*La filosofía occidental ha incidido de manera decisiva a lo largo del s.XX en la arquitectura, y con especial empeño e interés, parece que son los arquitectos, más que los filósofos, los que insisten en articular ambas disciplinas. Algo similar sucedió a principios del siglo pasado cuando Heisenberg defendía la tesis de la introducción de la disciplina filosófica en la ciencia y en la física, porque entendía que su objeto mismo lo exigía. **En cualquier caso, no parece dejar lugar a la duda, que la arquitectura es fundamentalmente la creación de espacios, y justamente eso que es una visión presupone otra visión: la del mundo. Cada visión acaba re-visando su alrededor.***

La arquitectura busca en la filosofía una suerte de estatuto teórico fuera de la propia arquitectura, un punto de Arquímedes exterior a ella misma, un orden de relevancia, una jerarquía de principios, ideas y valores que puedan ayudarle, incluso orientarle, en su modo de proceder y justificación teórica. Quizá para ello convenga explorar brevemente el sentido etimológico y el origen de la palabra arquitectura; en definitiva, del arte y su decurso temporal, que en cierto modo coincide con el origen y el decurso de la filosofía: la arquitectura presupone en este sentido una gnoseología.

Por tanto, creo que en la genealogía de la arquitectura, como en el resto de las artes, nos encontramos con la filosofía y con la historia, que nos aclararán por qué van unidas al devenir de las civilizaciones, es decir, de las leyes y normas que regían las distintas épocas de la humanidad. La arquitectura y las artes son correlativas a los diversos modos de entender el hombre en el mundo. En cierto modo, a la arquitectura se puede acceder también desde las distintas versiones de *humanitas*, siendo así que sin visiones del hombre y de su ubicación en el mundo, no parece del todo fiable la historia de la arquitectura. O dicho de otro modo, la arquitectura, que es una visión, lo es correlativamente de las ideas que han configurado la historia de la humanidad, como pretenderé resaltar en el presente trabajo. El lugar (*Topos*) en que la arquitectura se da, es el de las ideas. **Del mismo modo que afirmamos que el pez es un animal acuático y que el hombre es un ser social y para la ciudad, la arquitectura es una cristalización de las ideas.**

Por último, si de algún modo puede resumirse la filosofía que subyace a la arquitectura que pretendemos explorar en este trabajo es la inversión gnoseológica, la pérdida del mundo y la correlativa radicalización de la subjetividad²¹. Nos referiremos a la univocidad analítica y unidimensionalidad subjetiva del saber, que convierten al hombre en déspota dominador de una realidad, toda vez que, tras la modernidad, conocimiento de mundo y realidad se identifican como hallazgo y conquista.

²¹ Cfr. ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Seix Barral. Barcelona, 1.974. Pág. 383.

0.1 El humanismo aristotélico y la ciudad

El término arquitectura originariamente no parece que guarde relación con el lugar, o con las técnicas de construcción. **Aristóteles** se sirve del término para hacer notar que ciertas artes están subordinadas a otras, hasta el punto de que la finalidad de las principales artes es preferible a cualquier otra de ellas que se subordinan a la principal. Arte principal tiene el nombre en griego de “piedra” (*tekton*). Aristóteles de hecho, tilda a la más señora de las ciencias, **la política**, de **arquitectónica**. Si el fin es comprender a todas las ciencias subordinadas, el político es el arquitecto del fin. No es casualidad que la política sea calificada de arquitectónica, pues en Grecia lo propiamente humano era la ciudad; no en vano la ciudad era entendida como un hombre a gran escala, advertía Platón. Será en la ciudad donde se den las condiciones de posibilidad de lo humano.

“Aristóteles usa el término *architektonikh*, al decir que el bien parece pertenecer al arte principal y verdaderamente maestro o arquitectónico. El mismo término es usado posteriormente al indicar que conviene que haya un saber organizador o arquitectónico, tanto del saber práctico como del filosófico y, al señalar que, en lo que toca a “La Ciudad”, la legislación desempeña un saber directivo es decir arquitectónico. Relacionado con estos conceptos finalmente habla del filósofo de la ciencia política como “arquitectura del fin”, por el cual una cosa es llamada buena o mala de modo absoluto y no sólo relativo”²². Y Derrida observa, que “cuando Aristóteles quiere poner un ejemplo de teoría y práctica, cita al *architekton*: el que conoce el origen de las cosas, un teórico que también puede enseñar y que tiene a sus órdenes a trabajadores que son incapaces de pensar por sí mismos. Y de ese modo se establece una jerarquía política: la arquitectónica se define como un arte de sistemas; un arte, por tanto adecuado para la organización racional de todas las áreas del saber”²³.

Para Aristóteles la arquitectura es un arte al que están subordinadas artes menores, como hemos indicado, es un saber organizador vinculado a la ciudad, a saber: **directivo**. Parece que existe cierta vinculación entre filósofo, político y arquitecto. Estos son aspectos de una misma realidad: la ciudad. **En este sentido, parece que arquitectura no tiene tanto que ver con casa, como con ciudad**. En la arquitectura se incluye todo lo que posibilita la convivencia. En esta línea, la arquitectura “más que casi todas las demás artes, está indisolublemente atada a la vida, al carácter, al estado moral de una nación y de una época. Desde este punto de vista, parece lógico pensar que tomar en cuenta todos los órdenes de la vida nos conduce a considerar distintos órdenes de valores: lo bello, lo verdadero, lo bueno, lo funcional, etc. La arquitectura, llegados a esta situación, no puede prescindir de ningún orden de valor sin perder al mismo tiempo uno de sus rasgos esenciales y por tanto densidad.

Desde otro punto de vista, Aristóteles hace notar en la “Ética a Nicómaco” que la arquitectura, aunque es el resultado de una cierta producción, en cierta medida lo es asistida

²² Cfr. FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, Toma I, vid: “arquitectónica”, pag. 222.

²³ Cfr. MEYER, Eva. *Escribir es un modo de habitar*. Entrevista con Jacques Derrida. *Arquitectura viva*, nº 1. Madrid, Junio de 1.998. Pág. 12.

por la **razón verdadera**. Para entender esta peculiaridad de la arquitectura respecto del resto de las acciones productivas, daremos un pequeño rodeo. Aristóteles sostiene en la ética nicomaquea que hay dos tipos de acciones, a saber: las que llevan incluidas la finalidad de la acción, que son las verdaderamente humanas (pensar, ver, contemplar, etc) y aquellas otras en las que la finalidad o el efecto de la acción queda fuera de la propia acción, es decir producir en sentido estricto, más propias de los esclavos (pescar, cazar, recolectar, etc).

Muy someramente: el primer tipo de acción es llamado *praxis* y el segundo *poiesis*. De manera, que las acciones verdaderamente nobles son en Grecia las primeras, aquellas que no se hacen para la simple producción y posterior satisfacción de una necesidad, como es la recolección, la pesca, la producción de los objetos instrumentales, etc, sino las que incluyen en la acción la finalidad, pues les asiste la razón verdadera. Con la *poiesis*, sólo se ganan para el hombre perfecciones parciales, pericias y habilidades que tienen como fin la satisfacción de las necesidades de la vida y por tanto, se juzgan en virtud de la perfección de lo producido. Así pues, la *poiesis* son acciones subordinadas que tienen el carácter de parcial y pericial. La *praxis* es la acción en la que el hombre se gana para sí mismo, es decir se hace más humano y capaz de vivir en la ciudad, la polis, porque sus acciones no persiguen la utilidad.

La ciudad es, por lo tanto, el lugar en el que los hombres, sujetos a una cierta ley civil, norma o canon, realizan y desempeñan una suerte de funciones no subordinadas ni a la supervivencia, ni a la producción. La ciudad es el lugar en el que vive el hombre libre. Fuera de la polis la acción es *poiesis* y las manos son el instrumento principal y dentro de la polis la acción es *praxis* y la palabra se hace filosofía y poesía. No contar con palabras, no ser capaz de tenerse en el lenguaje para vivir de modo relacional, es la primera distinción que puede hacerse entre griego y bárbaro, esto es, entre ciudadanos y esclavos. **La ciudad es, en definitiva, el único lugar posible en el que el "arte", entendido como acción carente de utilidad, puede darse en el mundo griego.**

Lo que a continuación vamos a explorar en relación con el arte es su vinculación al concepto de ley o norma (*nomos*). En la polis griega ser libre, aunque hoy nos resulte especialmente paradójico, era estar sujeto a ley, a norma y por lo tanto a canon, a saber medida o regla. Siendo así que vivir bajo ley o estar sujeto a ley resulta que es estar protegido frente a la barbarie. Barbarie es vivir sin ley, ni norma, sin medida. La ley es entendida en Grecia como la medida de lo humano. Y la ciudad es el ámbito en el que rige la ley, por lo que para protegerse de la barbarie se levantan murallas, "una suerte de barbarie política". De modo que, en Grecia humano es lo sometido a ley y norma común. Fuera de la ciudad viven los sin ley. Libre por tanto, es vivir de acuerdo con la ley, y esclavo es vivir al margen de ella.

Así pues, la primera ordenación de la ciudad, antes que la urbana, es la jurídica. De modo que la praxis, la acción más propiamente humana, que permite al hombre ganarse para sí, se da en la ciudad, siendo correlativo al estatuto de civil la sujeción a la ley. Praxis es libertad y es ciudadanía y Ley, y poiesis es esclavitud y barbarie, sin ley.

Para entender el comienzo del arte occidental es esencial la existencia de acciones no orientadas a utilidad, la existencia de un cierto tipo de lugar en el que el hombre actúa

para ganarse y no para sobrevivir, la existencia de norma, ley o canon que es la medida, la definición de lo que es ser hombre y un lugar en el que todo eso se dé sin contaminación de la barbarie, es decir, en la ciudad. Y es justamente en la ciudad donde esa medida o *canon*, que revela el orden supremo e invariable del cosmos, se puede representar. La arquitectura, la escultura, la música y la poesía manifestarán aquella medida bajo la cual el hombre se perfecciona en tal grado que puede llegar a ganarse para sí: hombre humano. La escultura es una palabra de piedra que manifestará el *canon* humano, la arquitectura no tanto como espacio sino como lugar es donde acontece el hombre libre, la persona, y donde se hace posible la libertad, etc.

Por este motivo y en relación a la arquitectura, Aristóteles advierte lo siguiente en el Libro VI de la *Ética a Nicómaco*, refiriéndose al arte:

"En lo que puede ser de otra manera de cómo es, es preciso distinguir dos cosas: de una parte, la producción, es decir, lo que producimos exteriormente, y de otra, la acción, es decir, lo que sólo pasa en nuestro espíritu. Se ve que la producción y la acción son muy diferentes una de otra (...) Por consiguiente, la disposición moral que auxiliada por la razón nos hace obrar, es muy diferente de esta otra disposición, que auxiliada igualmente por la razón, nos hace producir las cosas. Estas dos disposiciones no están comprendidas recíprocamente la una en la otra; la acción no es la producción, como la producción no es la acción. Pero como existe un arte (tomemos por ejemplo, el arte especial de la arquitectura), y este arte es el resultado de una facultad de producción de cierto género, ilustrada por la razón; y, como además no hay arte que no sea una producción auxiliada por la razón, así como en nuestra inteligencia no hay facultad productiva que no sea también un arte, se sigue de aquí que el arte se confunde en nosotros con la facultad que produce las cosas exteriormente, auxiliada por la verdadera razón. Todo arte, cualquiera que sea, tiende a producir; (...) Así, el arte no se refiere a las cosas que existen necesariamente o que se producen necesariamente, ni tampoco a las cosas que la naturaleza rige por sí sola; porque todas las cosas de este orden tienen en sí mismas el principio de su existencia"²⁴.

²⁴ Cfr. ARISTÓTELES. *Moral, a Nicómaco*. Selección Austral. Espasa Calpe. Libro VI, Capítulo III: Del arte. Madrid, 1.984. págs. 204-205.

0.2 Sustantivación de la razón y Modernidad: "De la belleza trascendental a la subjetivación sensitiva"

*"Stat rosa pristina nómine
Nomina nuda tenemos"*²⁵.

(La rosa originaria consiste en un nombre
Sólo nos quedan meros nombres.)

*El término filosofía se utiliza en la actualidad de un modo sensiblemente débil, aunque se sigue usando para manifestar un cierto tipo de actividad reflexiva y especulativa del hombre: su peculiar visión de la realidad y del mundo. No obstante, desde el punto de vista docente e institucional se revela como conocer y saber. La definición más clásica reza así: "la filosofía es el conocimiento de todas las cosas por sus razones últimas, adquirido con la sola luz de la razón natural" (**cognitio rerum omnium per altísimas causas, sola rationis lumine comparata**)²⁶. Resulta que este saber pretende llegar más lejos que otro, de manera inalterable, constante y permanente, infalible, a saber, metafísico: "ciencia del ente en cuanto ente", observa Aristóteles. La metafísica²⁷, filosofía primera o de los primeros principios, concibe el ser como fundamento fundacional e inaugural haciendo que las cosas sean lo que son, por lo que la metafísica deviene ciencia última de todas las ciencias, confiriéndole al filósofo el carácter de legislador supremo de la razón, de la naturaleza y del estado. La filosofía reconoce en cualquier actividad y realidad aquello que la legitima, descubriendo la verdad, la belleza y la bondad de las cosas, en un mundo que Dios hizo estéticamente bueno y relevante: **ens non subsistens, ens participatum**. En el mundo premoderno, no sólo el clásico sino también en su culminación operada por la cristiandad, la filosofía y en definitiva, el conocer estaba subordinada al esse que tenía el carácter de principal. Todo era interpretado desde el esse y desde él se pretendía alcanzar una explicación a todo.*

Para hablar de belleza, conviene distinguir entre la belleza de las realidades naturales y las artificiales. No obstante, la belleza ha venido predicándose tradicionalmente de las cosas artificiales, siendo así que este predicamento ha constituido las llamadas "**teorías del arte**". Se verá que la estética es un fenómeno significativamente ilustrado. Será en la **Ilustración** cuando se lleve a cabo un especial interés sobre las obras del hombre: *homo faber*. Sin embargo, conviene recordar que la belleza se consideró en el mundo clásico y medieval como "aquello que cuando es percibido causa placer y en consecuencia atrae la

²⁵ Cfr. ECO, Umberto. "**El nombre de la rosa**". RBA editores, traducción cedida por editorial Lumen (1.988). Barcelona, 1.992. Pág. 471.

²⁶ Cfr. MILLÁN PUELLES, Antonio. **Fundamentos de filosofía**, 7ª ed. Rialp. Madrid, 1.970. Pág. 21.

²⁷ Cfr. El nombre de "**metafísica**" se debe a Andrónico de Rodas, a la sazón, el escoliarca en el 50 a.C. que denominó así a un conjunto de libros de Aristóteles que estaban guardados en la escuela peripatética y que se editaron tres siglos después de ser escritos. No sabiendo cómo llamar a los escritos posteriores a los de Física, los denominó libros de "meta-física", a saber, los que vienen después de la Física.

mirada"²⁸. De esta definición de belleza es correlativa una suerte de objetividad, pues la belleza se entiende como una cualidad del objeto artístico, sin que por ello sea necesaria *a priori* una referencia al gusto personal. Bella, en definitiva, es cualquier realidad que al "descubirla" (porque se nos presenta como novedad, aunque la conozcamos largamente y jamás la hubiéramos apreciado) nos induce a contemplarla y nos transfigura cuando la contemplamos. De manera que la contemplación está vinculada a la belleza, diría más de la mano de Platón en Fedro: a través de la contemplación se ve incluso lo que no se buscaba, ni por tanto se quería, ni siquiera se amaba, pero se deseaba sin saber por qué, y eso justamente acaba convirtiéndonos en aquello que miramos. Si lo bello nos mejora al contemplarlo, en cierta manera lo es porque está conectado con lo bueno y con lo verdadero, aunque no se identifica con ninguno de ellos, ni es complementario a ellos, más bien son respectivos (los trascendentales), radicalmente respectivos, de manera que uno no se entiende, ni siquiera es real sin el otro. **La belleza es la percepción del bien de la verdad**, diría Santo Tomás; así que va a ser cierto que la raíz es metafísica o mejor gnoseológica.

Desde el punto de vista clásico, lo que se persigue cuando se aplican las potencias objetivantes, como la vista y el oído, es una suerte de objetivación de la cosa o el objeto artístico sin tener en cuenta las relaciones del sujeto con la cosa, dirán los modernos²⁹. Resumiendo, **la belleza es entendida como atributo o cualidad de la cosa**.

No obstante, la posibilidad de la razón de hacerse cargo del Ser, empieza a naufragar en el tardo Medievo. La razón nominalista,³⁰ posterior a Santo Tomás, piensa el Ser como una suerte de neutralidad que en cierta medida niega la objetividad de los conceptos, volcándose hacia el carácter singular de los mismos. **En los albores de la modernidad, el Ser se ha olvidado**. La razón se desentiende del Ser, quedándole como refugio el ámbito de la lógica y del pensamiento formal. Como el Ser ha desaparecido del horizonte especulativo de la razón, ésta acaba replegándose sobre sí misma, asentándose en la tensa calma de su propia inmanencia. La razón parece sustantivarse y al orientarse hacia ella no puede hacerse cargo del "en sí" del mundo, o del hombre, o de Dios. El pensamiento occidental de la modernidad, olvidado el Ser, quedará apresado por el idealismo.

²⁸ Cfr. RUIZ RETEGUI, Antonio. *Pulchrum*. Rialp. Madrid, 1.998. Pág. 11.

²⁹ En otra índole se sitúan el olor y el sabor, incluso el tacto, que inducen a sensaciones de gratitud, apetito o agradabilidad.

³⁰ Quizá el texto que con mayor claridad actualiza en nuestra época la sustantivación de la razón y posterior desaparición de la metafísica, sea la novela de éxito "**El nombre de la rosa**", de Umberto Eco, a la sazón, catedrático de semiótica en Bolonia. No justifica su título hasta las últimas líneas y lo hace con los versos medievales con los que hemos iniciado este epígrafe: "**stat rosa prístina nomine, nomina nuda tenemos**" (pág. 471). Estos versos de raíz nominalista son recogidos por Eco y aunque están al final de la novela, en cierto modo recorren todo el texto, acentuando que sólo se pueden aceptar realidades individuales, negándose cualquier realidad a lo universal: existe esta rosa, pero "la rosa" es un mero nombre, *flatus vocis*, idea abstracta, irreal. "El tercer día a la hora nona (pág. 185), Guillermo habla con Adso "**de sus dudas acerca de la cognoscibilidad de las leyes generales**" (...) "tras haber elogiado a Roger Bacon, ataca a quienes "**se pierden en la búsqueda de leyes universales**" (...) "**el diablo no es sino la verdad jamás tocada por la duda**".

De modo que, si sólo podemos conocer lo particular, nada se puede predicar en general, y nada se puede conocer con seguridad: desaparece la metafísica sustantivándose en lo particular; desaparece la idea de finalidad, así como la posibilidad de llegar a la verdad. Sólo tenemos conocimientos provisionales, el resto son *nomina nuda*, meros nombres: **nominalismo**.

Así, operado en la metafísica un proceso de sustantivación, se produce un fenómeno inverso respecto de la cosa o el objeto artístico. Lo bello ya no es entendido como una cualidad sino que es el resultado que la percepción que esa realidad provoca en la sensibilidad del sujeto observador. Así pues, la belleza, como ha hecho ver Umberto Eco en "**El nombre de la rosa**", deviene subjetivación de la cosa: "la belleza no es algo en las cosas sino el resultado de la percepción de la realidad en el sujeto". Dicho de otro modo: "**la belleza no es algo en la cosa, sino algo en el sujeto**".

De modo, que entra a constituir parte de la belleza, el nivel y la manera en que nuestros sentidos son estimulados: lo bello del objeto depende de lo sensible del sujeto, llegando al punto que **la belleza objetiva y trascendental deviene subjetivación sensitiva**. En la concepción clásica y medieval de la belleza como cualidad o atributo del ser, late la consideración de autonomía de lo real respecto del sujeto: la belleza es entendida como una propiedad del ser en cuanto ser y por tanto, se encuentra unida al resto de las propiedades del mismo, que Platón llamará trascendentales en Fedro: la verdad y el bien³¹. En cambio, si la belleza no es trascendental entonces se perfila un subjetivismo de lo concreto en lo íntimo del sujeto dando lugar a que las puertas del conocimiento se abran desde dentro, puesto que en cierto modo para garantizar la objetividad del conocimiento es necesario acudir al sujeto que conoce.

El mundo entra en un momento de cancelación de toda suerte de autoridad para inaugurar el tiempo de los autores, advierte Higinio Marín. La autoridad se desplaza, dando paso a la autoría del sujeto individual. El centro de gravedad del conocimiento se traslada desde el mundo exterior, autoridades, costumbres y tradiciones, hacia el sujeto ya constituido como interioridad garante y origen del conocimiento. El sujeto no parece buscar ya la verdad, sino más bien la seguridad. Puesto que el pensamiento es una creación del sujeto, ha de ser él mismo el que decida qué es verdadero y qué es una ilusión.

La inversión de la contemplación y de la acción, en definitiva la inversión del orden jerárquico entre *vita contemplativa* y *vita activa*³², el sujeto entendido como lugar para un conocimiento verdadero y certificado, junto a la metodología de las matemáticas y de las ciencias experimentales, constituye el *preivus* de "la Modernidad.

³¹ Diría más, la admiración entendida como el origen del filosofar en el pensamiento clásico, es en el arranque de la modernidad "un obstáculo" que ciega y deslumbra la mente, que no es capaz de controlar y examinar el objeto.

³² Cfr. Hannah Arendt. **La condición humana**. Paidós, Estado y Sociedad. Barcelona, 1.998. Pág. 314.

0.3 La epistemología moderna: "autonomía y emancipación"

*La filosofía hizo especial hincapié en su empeño metafísico hasta el s.XIX. Se ha tenido a sí misma como ciencia suprema de lo real, advirtiendo en el ser la fundamentación de lo real (ser como idea de las ideas en Platón, ser como Dios creador en san Agustín, ser como espíritu absoluto en Hegel, ser como **Dasein** en Heidegger, etc). Estas concepciones del Ser representan distintos períodos filosóficos e históricos. En estos períodos, se ha creído que el hombre podría ascender de lo uno a lo otro, bien por la dialéctica de las ideas, por la gracia de Dios, bien por el progreso de la historia, creyendo que podría rebasarse la condición temporal del hombre, siendo ese rebasamiento una de sus tareas más relevantes.*

En la Modernidad, la metafísica sufre un proceso de desfondamiento, siendo el motivo más relevante el desmoronamiento de la estructura piramidal del saber, en cuyo ápice más alto se hallaba la metafísica y en su desmembramiento parece estallar en múltiples trozos y lenguas babélicas. La revolución científica llevada a cabo desde el siglo XVII en adelante, permitió un grado de desarrollo tal que, llegados al s. XVIII, las ciencias naturales consiguen deslindarse definitivamente de la filosofía primera. Paralelamente a este divorcio, emergen las ciencias humanas que se moverán entre el método experimental y su propio método de conocimiento.

Las ciencias proclaman la autosuficiencia y al mismo tiempo niegan la subordinación a la filosofía primera, la que está más allá de la física, como advertía Aristóteles. Los científicos se apoyan ahora en las matemáticas que, no planteando problemas de fundamentación, permiten la independencia respecto de la metafísica. Las ciencias están vinculadas a la práctica. Por tanto, alcanzada la legalización matemática del movimiento, se sostiene que al hombre se le puede liberar de su situación en el mundo, tildada de precaria. Se inicia aquí el concepto de progreso que recorrerá gran parte de la Modernidad.

El modo de proceder de la Modernidad, parte del axioma de que la nueva orientación epistemológica puede revelar una verdad neutra, objetiva (no como cualidad del ser sino como cantidad del mismo) y contraria a la falsedad. Así, el pensamiento y la representación modernas conducen al universalismo y a la despolitización del arte tal y como sugiere la doctrina estética del desinterés: "La verdad no oculta interés alguno". Dicho de otro modo: "Bajo el fenómeno no subsiste algo relevante". La ideología es definida como una falsa representación e incluso como una ocultación de la verdad.

De otra parte, los grandes descubrimientos geográficos y el cambio de rumbo en las disciplinas de la Historia como ciencia, perfilaron una nueva concepción del tiempo y del espacio. Hasta la modernidad, la Historia era "lo pasado", y la geografía se ocupaba y hacía referencia a formas territoriales estables que daban cabida a culturas estancas en sus límites naturales. La historia hasta la modernidad era lineal y progresiva. Sin embargo, en la época moderna se concibe al tiempo también como materia evolucionada tendente a una culminación intrahistórica³³: la sociedad progresa a formas mejores como revelan los avances

³³ No obstante, el idealismo alemán se presenta como una fuerte reacción al devenir de la metafísica en mera técnica aplicada o filosofía segunda, en la que la técnica, independizada ya de la metafísica, se convierte en tecnología. Leonardo Polo, al respecto, advierte que, tanto Kant como Hegel, abusan en la reacción de la filosofía al entenderla como "saber absoluto". Para el idealismo, ni la técnica, ni la ciencia son saberes completos, mas sólo son saberes reducidos, representantes de la

científicos. **La modernidad genera más autonomía y emancipación del sujeto respecto del mundo.**

La figura más relevante en el arranque moderno es Descartes. En él podemos advertir no sólo el descrédito por la tradición y la experiencia sensible sino la inauguración de una época en la que la figura del autor sustituye a la figura abstracta de la autoridad (gremios, linajes y estirpes, etc). Con Descartes se inicia la época de la gran emancipación de la tradición, de las escuelas, de los gremios artesanales, etc. Con la emancipación se produce un deslizamiento del mundo sensible al mundo del sujeto. Sujeto que deviene garante y origen del conocimiento.

La "duda" cartesiana y el sujeto como origen del conocimiento constituyen el giro gnoseológico y el comienzo metodológico de un saber en el que la libertad ha sido puesta al principio. Tales son los previos al cogito. Así, con la duda y el cogito, el sujeto queda asegurado frente a una tradición prejuiciosa que en cierto modo nubla la mirada al mundo exterior³⁴.

La nueva posición del hombre respecto del mundo, el primado de su identidad y la idea de la absoluta singularidad del sujeto también son definitorios de la Modernidad. Todo ello posibilita una suerte de subjetivismo que en Occidente alcanzará el rango de ideal cultural. Siendo así que el giro epistemológico operado en la modernidad, la sustantivación de la metafísica, el individualismo subjetivista y la nueva concepción de la historia, entendida como acumulación de actos particulares, posibilita la aparición de la figura del artista y del autor entendidos como genio: el que es capaz de representar lo verdadero y lo universal.

Quiero insistir en esta cuestión. El giro propuesto por Descartes vehiculiza la consideración de que lo real lo es a posteriori de la mediación libre del sujeto. De modo que la Modernidad es el momento en que el sujeto queda constituido y como advierte el propio Taylor, "tal constitución del sujeto es la dirección de una parte relevante del caudal de la historia de las ideas europeas y, en particular, es el episodio mas definitorio y característico de la propia Modernidad, tanto en términos filosóficos como socioculturales y como políticos."³⁵

La nueva constitución que propone la Modernidad es que el sujeto "precede" a cualquier suerte de comprensión del mundo. Desde ese momento las concepciones del mundo y de lo real no son más que versiones: meros conocimientos que habitan intelectual y vitalmente en el sujeto. Lo que sucede es que tal punto de partida y tal comienzo no son elaboraciones ex novo, no son creaciones libres en sentido estricto.

razón finita. Pero el intento de rehabilitación de la filosofía como ciencia suprema o filosofía primera, llevado a cabo por el idealismo, involucrena en perversión pues acaba considerando a la filosofía como lo propio de una razón superior a la humana. La consideración de "saber absoluto", genera dificultades colosales, pues si el saber absoluto se ha alcanzado, entonces la historia ha terminado y el tiempo posterior es insignificante y deviene sin sentido.

³⁴ A este respecto cabe advertir que, en rigor, el único prejuicio que se observa en la filosofía cartesiana es la duda: paradójicamente presunción y prejuicio primero. No obstante, la duda hace de cada hombre el primero en conocer el mundo, en una suerte de **adanismo gnoseológico**, advierte Higinio Marín.

³⁵ Cfr. TAYLOR, Charles. *Sources of the self. The making of the modern identity*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1.996.

La Modernidad, nuclearmente, es el reconocimiento del protagonismo de la libertad en relación al conocimiento y tal consideración de protagonismo es el verdadero giro respecto de las filosofías premodernas y realistas. El cogito ergo sum supone así la ruptura con el modo de pensar que confería el carácter de principal al esse. La principalidad recae desde Descartes en el ens cogitans, por lo que la filosofía deviene ciencia del puro pensamiento. La realidad es lo contenido en el cogito y, por tanto, el pensar operará sobre el ser en la medida que es un contenido de la conciencia y no en cuanto existente fuera de ella: ésta será, a mi modo de ver, la fisura que separará definitivamente el mundo clásico y cristiano de la Modernidad.

El arte no se mantiene al margen de esta situación. El primado de la razón aumentó la sima que separará definitivamente aquello que tiene valor por sí mismo (lo sacro) de lo que es meramente un instrumento o medio (lo profano). Tal separación no es más que el fruto de la dispersión de los atributos del ser y de la separación cartesiana entre *res cogitans* (el alma, el sujeto pensante) y *res extensa* (los cuerpos y el mundo exterior al pensamiento).

En efecto, lo profano quedó a merced de la moderna razón generándose así un nuevo modo de entender la belleza, el arte y la propia creación artística. En este sentido, si hay algo que tipifica acertadamente el mundo del arte en la modernidad ilustrada eso es: el escoramiento hacia la subjetividad individual, el derrumbamiento del principio tradicional de autoridad, excelencia y grandeza, la preeminencia de la razón y la ciencia respecto del saber religioso, así como la primacía del autor y la libre interpretación frente a toda suerte de tradición, historia, etc. En adelante, el arte y la belleza serán entendidos como autónomos respecto de otros aspectos de la vida: un mundo de artefactos y objetos que se definen por su propia belleza (las obras de arte), por sujetos exclusivamente dedicados a su producción (los artistas y los autores) y por juicios exclusivamente dedicados a juzgarlos (los juicios del gusto) desvinculados ya definitivamente del bien y la verdad.

Esta situación es típicamente ilustrada. Recordemos que el pensamiento kantiano plantea la ilustración como una "emancipación", una liberación de la propia razón de todas las tutelas posibles, que son vistas como trabas para un ejercicio autónomo del pensamiento. Pensar por uno mismo no es más que buscar la piedra de toque de la verdad en sí mismo. La máxima de pensar siempre por sí mismo es la Ilustración (*Aufklärung*). No es sorprendente en este sentido que el propio Kant recoja la fórmula que con anterioridad había propuesto Diderot en La Enciclopedia: "iSapere aude!" (Ten el coraje de servirte de tu propio entendimiento).

La afirmación hegeliana de que la cultura puede entenderse como "la elevación a categoría de concepto del propio tiempo" se hace evidente en la concepción ilustrada del arte. Las obras artísticas, a partir del s. XVIII empezaron a gozar de una autonomía respecto del servicio que prestaban a otras esferas de la vida. El objeto de arte es declarado como fin en sí mismo frente al objeto de uso que remite a un fin distinto de sí, pues tiene el carácter

de medio o instrumento. Las obras de arte viven en un mundo distinto al de la vida: “el mundo del arte”. Un mundo en el que las cosas ya no se usan, sino que existen y se contemplan. **La contemplación transformó el ideal de belleza trascendental en “gusto”³⁶**, en una suerte de sustantivación subjetiva de lo bello, como ya hemos indicado arriba. El gusto, curiosamente, junto con el olfato son los únicos sentidos que no se pueden compartir: son los llamados sentidos privados que proporcionan sensaciones internas que no se pueden comunicar. En este sentido, parece que el nuevo estatuto que tiene el arte respecto del mundo de la vida, es una suerte de compensación estética del giro copernicano con el que arrancó la modernidad.

Kant intentará crear el marco que proporcione una explicación ordenada de los fenómenos observados y en lo tocante al arte intentó describir las capacidades para percibir y clasificar el mundo. De la filosofía kantiana se puede predicar su interés por etiquetar. Para Kant etiquetamos gran parte de lo que sentimos. Aplicamos etiquetas y conceptos al mundo con objeto de poder clasificar las entradas sensoriales que se ajustan a una finalidad. De otra parte, para Kant la belleza no está estrictamente vinculada a la utilidad. Lo que define el arte para él es “la intencionalidad sin intención”, simultaneándose entonces belleza y desinterés. Veamos el ejemplo de las rosas. La rosa puede tener una finalidad interna, a saber: “reproducir nuevas rosas”. Pero esta facultad interior no es suficiente para ser hermosa. La forma de la rosa y no sólo su materia, ni su finalidad, es la que genera en mis facultades un sentimiento de ratificación definitiva sobre “el deber ser” de la rosa. La rosa genera en el sujeto la certeza de que ella es como “debe ser”. **Esa intencionalidad que producen los objetos bellos aunque no intencionadamente**, es el modo con que Kant abordó la cuestión de la belleza. “Etiquetamos un objeto como bello porque promueve una armonía interna o libre de juego de nuestras facultades mentales; llamamos bello a algo cuando suscita ese placer”³⁷. Es *a posteriori* de ese placer sensitivo que reconoce el deber ser en el objeto, cuando estamos en condiciones de afirmar que ese objeto contiene la belleza. El objeto ha de tener en sí la facultad de provocar en mí tal efecto, efecto al que el sujeto está **pre-dispuesto**.

Para Kant, la estética se experimenta tras la estimulación del objeto a la mente del sujeto. Lo que sucede es que, como ya hemos indicado tal estimulación no es intencionada, ni deliberada, pero sin ella no podemos afirmar qué cosa sea bella. Es estrictamente necesaria la intervención del sujeto sin la cual no se puede declarar la belleza de lo percibido, en definitiva su “deber ser”. En definitiva, Kant sitúa a la belleza en un plano que no comparece sin acción del sujeto: no saben las piedras que son grises, ni el mar que es húmedo, ni la rosa que es bella, sólo son así tras la intervención del sujeto que así las etiqueta. En resumen y para lo que nos afecta: **las cosas bellas, no lo son por estar vinculadas a la utilidad, ni a la materia; poseen una intencionalidad aunque no es intencionada**.

³⁶ Kant descubrió una facultad humana completamente nueva: el juicio. Hizo notar, que más que el gusto (tema predilecto del s. XVIII) el juicio puede hacerse cargo de lo bello y lo feo. La crítica del juicio kantiana opera sobre objetos del juicio propiamente dichos, como sería el caso de un objeto al que se le califica como bello. Hannah Arendt hace notar a propósito de este pensamiento kantiano que el juicio aparece como **resultado del placer meramente contemplativo o complacencia inactiva** (*untätiges Wohlgefallen*), llamando al sentimiento de este último tipo de placer gusto. Para el juicio de objetos bellos se exige gusto, en cambio para su producción y elaboración se necesita genio.

³⁷ Cfr. FREELAND, Cynthia. **Pero ¿esto es arte?** Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1ª Edición 2.003. Pág. 28.

El arte parecía ir desembarazándose del control y juicio de la razón al no tener como estatuto teórico el mundo de la vida sino el mundo del arte. La belleza, el arte y el artista como autor – emancipados de los gremios artesanales y las tradiciones - ya no tenían que sentarse ante el tribunal de la razón para justificar su fin, pues el fin de la obra de arte era ella misma. Así pues, éstos fueron los nuevos modos con los que el arte se presentó en el Romanticismo y posteriores vanguardias del siglo XX.

Si de algún modo se puede sintetizar la situación descrita arriba, es con la idea de que bello es aquello que arroja un placer subjetivo, como resultado de un modo peculiar y desinteresado de experimentarlo. Diría más, invirtiendo la oración: lo que place a los sentidos es bello, a saber, es el resultado que la percepción provoca en la sensibilidad del sujeto observador, aunque ha de haber una pre-disposición del sujeto para ello. No obstante, antes de adentrarnos en la época del desarrollo industrial, creo que es apropiado hacer la advertencia de que, en modo alguno, Kant sostiene la incomunicabilidad del objeto de arte a pesar de que el arte empiece a gozar de autonomía en la Ilustración y de que el artista sea considerado como una suerte de genio o profeta que posibilita que lo inefable del alma sea representable. Veamos el comentario que Hannah Arendt realiza, a propósito de la comunicabilidad de la obra de arte en Kant:

“En otras palabras, el espíritu, aquello que inspira al genio, y sólo a él, y que “ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender”, consiste en expresar “lo inefable en el estado del alma (Gemütszustand)” que ciertas representaciones producen en nosotros, pero para las que carecemos de palabras y, por lo tanto, seríamos incapaces de comunicarlas a otros sin el auxilio del genio; la labor propia del genio es hacer este estado del espíritu “generalmente comunicable”. (...) La condición sine qua nom de la existencia de los objetos bellos es la comunicabilidad; el juicio del espectador crea el espacio, sin el cual tales objetos no podrían aparecer. (...) La originalidad del artista (o la novedad del actor) depende de su capacidad para hacerse comprender por aquellos que no son artistas”.³⁸

No obstante, a continuación exploraremos la constatación de que la principalidad del sujeto respecto del conocimiento, y que tal autonomía e independencia son correlativas a una suerte de “constructivismo y voluntarismo epistemológico”, que en modo alguno tiene el carácter de inocente. **Por lo que cabe sospechar de la correcta intencionalidad del sujeto. La “razón” será puesta entonces bajo sospecha.**

³⁸ Cfr. ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu*. Paidós. Barcelona, 2.002. pág. 460.

0.4 La sospecha: El sujeto emancipado está orientado

Ya hemos indicado que el sujeto se sitúa en el punto de origen de todo conocimiento (cogito) y que es el propio sujeto el que le concede el estatuto de veracidad a lo real; es decir, que "las puertas del conocimiento se abren desde dentro". La Ilustración llegó aun más lejos declarando que en el comienzo de objetivación de lo real anidan también formas que orientan el conocer y que dejan el sujeto bajo sospecha. De manera que el acta de certificación de lo real está orientado (formas a priori) por lo que el propio sujeto ilustrado no queda exento de prejuicios y suposiciones que se dan cita en el conocimiento y en la propia acción del sujeto. Así pues, el sujeto deviene sujeto para él mismo³⁹ y las luces de la razón se resuelven de nuevo en tinieblas.

Indaguemos un poco más sobre esta cuestión. Que el propio sujeto sea el garante de lo real en un proceso de certificación constituye una condición moral respecto del conocimiento. Siendo así que la sospecha supone la manifestación de que, en el arranque del conocimiento, es decir, en el comienzo del proceso de objetivación del mundo, se da y opera también una voluntad de construcción de lo real. El constructivismo, en este sentido, cohabita con una voluntad de dominio. Si la certificación es llevada a cabo por la duda y aunque la duda tenga el carácter de indubitable, al menos sí cabe sospechar de su correcta intencionalidad. La razón será puesta bajo sospecha, pues aunque el pensar sea ya el inicio del conocer, no está exenta de desconfianza la propia naturaleza del sujeto pensante (Rousseau y Lutero), y al cabo de toda su actividad, pues el sujeto no conoce más que lo que pone de sí mismo, resultando que lo conocido es propiedad del sujeto. Dicho de otro modo, parece que el sujeto, más que contener el mundo, lo que posee es el conjunto de imposiciones que él mismo realiza.

Así pues, el sujeto como garante de lo conocido, queda apresado por la sospecha de que el mundo es una visión meramente impositiva desde el propio sujeto. El sujeto queda desarmado y en su defensa, al conocer desvela los mecanismos a través de los cuales conoce: prefiguraciones y supuestos que no sólo operan sino que determinan y orientan el conocer mismo. Si lo que primero nos hace sospechar es que la propia naturaleza está dominada desde el mismo comienzo, lo segundo, que parece sentenciar la autonomía y la inocencia del conocer, es que el sujeto está orientado y que tal orientación se revela en el acto de conocer. Desde Kant y sus a priori, toda la filosofía del s. XX no es más que el esfuerzo por mostrar los rostros polimorfos de los tales a priori, que orientan la actividad del propio sujeto: lazos de parentesco y estructuras lingüísticas (Lèvy-Strauss), inconsciente pulsivo (Freud), lucha de clases (Marx), etc.

³⁹ A lo largo del s. XX se verán los intentos desde diferentes puntos de vista de desenmascaramiento de los a priorismos que orientan y determinan el conocer humanos. El sujeto liberado de las engañosas apariencias descubre una dirección dentro de sí que aliena y determina su proceder. Si esa orientación previa son las relaciones de producción entonces **marxismo**; si determinantes socioculturales entonces **historicismo**; si la voluntad de vivir entonces **vitalismo**; si el inconsciente **freudismo**; si estructuras previas del lenguaje, sociales y étnicas entonces **estructuralismo**.

A estas alturas, cabe preguntarse ¿cómo intentar salir del atolladero del idealismo? Pues parece que reeditando lo que el idealismo criticaba, a saber, las ciencias. Tras la caída del idealismo alemán lo que se mantiene en pie son las ciencias desgajadas de la filosofía: la física experimental, la matemática, la economía, la biología, etc. Después de Hegel, lo único que se mantiene en pie es la ciencia. El s. XIX estará gobernado por la razonabilidad científica. El tiempo y el futuro, ya no son enteramente irracionales, pueden predecirse. La ciencia conduce la historia hacia delante, pues no tiene conclusión ni término. Nótese el abandono del idealismo, que al alcanzar el "saber absoluto", daba por concluida la historia.

En el s. XIX, el hiperdesarrollo de la industrialización, genera un movimiento social y obrero, vinculado en cierta medida a la práctica política, siendo así que entre el progreso científico y la política empieza a tomar cuerpo una conciencia de vida cotidiana segura y estable de "bien-estar" fomentando la subjetividad y produciéndose allí con más fuerza tanto la vida religiosa como la estética. La filosofía en sentido estricto tiende - al escorarse la reflexión y la especulación hacia las relaciones humanas, reubicándose dentro de la pirámide inicial del saber - a mera mediadora entre la ciencia, la política y la subjetividad. De modo que los tres grandes frentes en los que, de manera somera, podemos decir que la filosofía se ha escindido tras la ilustración, son: el positivismo, la política y las filosofías de la subjetividad (vitalismo, fenomenología y existencialismo).

La vertiente positivista convierte a la filosofía en **filosofía de la ciencia**, pretendiendo reconstruir la pirámide del saber clásica, coronándola y vertebrándola con el conocimiento científico técnico. La ciencia posibilitará el conocimiento y el gobierno de la naturaleza, haciendo verosímil la idea de progreso. La vertiente política de la filosofía que encaja con el marxismo y la escuela de Frankfurt, la convierte en **filosofía de la historia**, criticando un presente que es orientado hacia el futuro. Así, la metafísica deviene una suerte de ideal revolucionario, de una sociedad sin estado y sin clases. Para que sea posible el progreso que promete el positivismo es necesaria una revolución social. Por último desde la plurivocidad filosófica, **la metafísica se transforma en filosofía de la vida**, de la conciencia y de la propia existencia, tendiendo a expresarse de manera paradigmática a través del arte, lugar privilegiado para la auténtica subjetividad. **La metafísica deviene meditación estética**. Estas tres grandes vertientes del pensamiento occidental pretenden superar en cierto modo la metafísica, reemplazándola como saber supremo y legitimador, bien por la ciencia, por la política o por la estética.

La tecnificación de la ciencia (la mecánica cuántica, la relatividad) acaba alterando y modificando a la propia realidad "ruborizándola", advierte Gadamer: el hombre mira a la realidad técnicamente y por tanto tecnifica el mundo. Dicho de otro modo: lo que pone e impone en el mundo es sólo la técnica y el uso, a saber, dominio. En el ámbito político europeo toman especial relevancia los sindicatos obreros y en Rusia se hace con el poder la revolución socialista. La subjetividad y la experiencia estética, así como toda suerte de exploración artística llegan a su ápice más alto en las vanguardias del siglo XX.

No obstante, se verá cómo el desarrollo científico tecnológico acaba confiriendo un carácter meramente probabilístico y falsable a la realidad, las vanguardias artísticas acaban por mercantilizarse, y las instituciones políticas, económicas y culturales intervienen de tal forma en la sociedad que la garantía de bienestar parece resolverse en *déficit* de libertad. La

enorme burocracia que genera el estado de bienestar, el enorme entramado de normas e hilos que el estado despliega para controlar en cierta medida la libertad en todos los ámbitos, acaba en su disfunción disolviendo al sujeto, y parece producirse con carácter ya de fin de época la crisis del sujeto, a saber: del positivismo, del marxismo e incluso de las vanguardias.

De manera que la ciencia, la política y el arte se han visto forzados a realizar un ejercicio de autorreflexión, en el que parece brotar, aunque sea de forma débil, la filosofía. Las limitaciones y los frutos del cientifismo, de la política y del arte nos conducen a pensar fuera de ellos, en sus bordes y márgenes porque se perciben como lugares más seguros: en la intemperie parece que la filosofía débil se encuentra más segura que a cubierto, es decir, dentro de ellas. La cuestión a plantearse es si esta filosofía que parece brotar es de nuevo la metafísica o una peculiar forma de operar nuestro pensamiento.

Se verá cómo las filosofías que quieren ejercer una reflexión que supere definitivamente la metafísica, lo primero que operan es un ejercicio de "nuevo lenguaje". Un lenguaje que, más que construir, deconstruye, que no demuestra sino que muestra, que no define sino que alude. Cabe preguntarse entonces por qué convierten el lenguaje en su peculiar objeto de análisis. Parece que la superación o rebasamiento de la metafísica opera algún modo de ocultamiento de la pristinidad del lenguaje a saber, la capacidad de decir del ser, revelándose en cierto modo una oscura relación entre lenguaje y ser, una relación íntima que posibilita que la conciencia humana pueda acceder al ser. Los trascendentales clásicos de bondad, verdad y belleza acaban convirtiéndose, más que en atributos del ser, en convencionalismos lingüísticos. La verdad, la bondad y la belleza sólo tienen su ser en el ser del lenguaje que los produce y nombra. En este sentido, diríamos con George Berkeley que "ser es ser dicho". Pero como resulta que en los tres ámbitos en los que nos venimos moviendo (ciencia, política y arte) acaban dándose las mismas situaciones, las tres versiones del ideal metafísico entrados en la segunda mitad del siglo XX someten sus alagüeñas expectativas al **ideal postmoderno**, siendo así que es esta crítica interna la que en la segunda mitad del s. XX acaba acercando **el positivismo, el marxismo y la fenomenología**, más que de forma sintética, de manera sincrética, como se verá en el presente trabajo.

El positivismo lógico, intenta de algún modo validar las condiciones en las que se da el discurso científico, con la pretensión de hacer de él el único discurso válido y legítimo, resultando que una vez aclaradas las condiciones indispensables que un lenguaje debe tener para elevarlo al rango de científico, sería más sencillo extender tales condiciones a otros lenguajes que en cierto modo aspiran a poseer el mismo rango. Parece que el lenguaje es parido con la intención de reproducir fielmente lo real. A este respecto, no cabe duda de que el lenguaje lógico matemático de la física es el paradigma, debiéndose comportar de igual modo los lenguajes de las demás ciencias, incluso las humanas. El resto de lenguajes (el religioso, el estético o artístico, el político) no parece que tengan validez y legitimación alguna, resultando que allí donde el lenguaje lógico matemático no se puede usar es más apropiado el silencio. Aunque esta última situación parece ser el discurso natural del pensamiento de Wittgenstein, en cuya virtud el lenguaje es un espejo de lo real, será el propio Wittgenstein el que establezca otro discurso de validez. La legitimación de un discurso no está tanto en la habilidad para reflejar la realidad cuanto en la capacidad para

hacerse legible, y para posibilitar la comunicación entre aquellos que utilizan tal lenguaje.⁴⁰

El significado de lo real está en el uso que se le da entre los que comparten el mismo discurso. Cualquier uso es válido dentro del propio ámbito, porque es el uso el que posibilita el entendimiento entre los que pretenden comunicarse. Los usos dependen de las situaciones: juegos lingüísticos, dirá Wittgenstein. El significado lingüístico de un discurso dependerá de los factores extralingüísticos, a saber, los que juegan ese juego, la relación existente entre ellos, etc. Así, lo que da significación a un lenguaje es más su uso y pragmatismo, que su estructura sintáctica o los requisitos lógico formales. El problema filosófico para Wittgenstein no es más que la contaminación entre los diversos juegos lingüísticos, a saber, malentendidos. El filósofo deviene “desatascador” que regenera la fluidez del tránsito entre los distintos juegos del lenguaje.

Así pues, la filosofía de la ciencia, al pasar por Wittgenstein deviene **filosofía de la comunicación** como bien puede percibirse en Richard Rorty. Si la estructura de la ciencia no es un reflejo exacto de lo real sino un mero juego del lenguaje, es decir, un discurso que sólo adquiere sentido en una determinada situación de habla, entonces la historia de la ciencia es la historia de las situaciones del habla, momentos paradigmáticos en los que una concreta teoría es sólo relevante y significativa para una concreta comunidad científica, como ha hecho notar Thomas Kuhn en “la estructura de las revoluciones científicas”.⁴¹

El marxismo no parece ocuparse del arte ni de la ciencia, sino más bien de la política. En este sentido parece centrarse más en las condiciones de las que ha de disponer el sujeto para vivir en sociedad. Someramente, para Marx, tras la socialización de los medios de producción, el decurso histórico siguiente sería la desaparición de la explotación económica, la alienación ideológica y la dominación política.

Será Marx el que, en cierto modo, intente seguir con la línea propuesta por el idealismo de Hegel. Intenta aplicar el planteamiento dialéctico a una ciencia meramente práctica, la economía, con la optimista aspiración de conseguir una suerte de filosofía segunda de la filosofía primera hegeliana. Para Marx aún quedaba, tras la dialéctica de Hegel, llegar a la verdadera culminación histórica: la sociedad sin clases. El marxismo se desentiende del positivismo al estimar que la racionalidad positivista es de corte burgués, dentro de una interpretación dialéctica de las clases sociales. Sin embargo, conviene repasar el siglo XX para advertir que los resultados vaticinados por Marx para las condiciones que él preconizaba han resultado novedosos, si no catastróficos: las revoluciones rusas han

⁴⁰ En cierta medida esta consideración de legitimación por comunicatividad en Wittgenstein es paralela al planteamiento de Adorno, en el intento de salvar con “un juego dialéctico no reductivo”, todos los elementos puestos en cuestión, dentro de un discurso aunque sean contradictorios. Si en la metafísica tradicional, lo bueno prevalece sobre lo malo, lo sacro sobre lo profano, lo bello sobre lo feo y lo verdadero sobre lo falso, en la dialéctica no reductiva se pueden enriquecer todos los términos sin necesidad de aniquilar o empobrecer el término negativo del binomio dialéctico. Para ello, se verá mas adelante, es necesaria la consideración de **ausencia de centro o eje central y una nueva relación de sujeto y objeto**, que supera tanto el subjetivismo como el objetualismo.

⁴¹ Thomas Khun hace notar que las etapas de la historia de la ciencia son, en sentido estricto, el fruto de las mutaciones llamadas cambios de paradigma. Dichos paradigmas no son, en modo alguno, predecibles ni justificables, de lo que se deduce que el racionalismo científico no es la razón o el motor que dirige la historia. La incapacidad de la razón para predecir un nuevo paradigma, vehiculiza a Thomas Khun a sostener que **nada se puede garantizar**, en sentido estricto, **del futuro**. Ni siquiera se puede asegurar que la ciencia pueda incrementar su progreso indefinidamente por sí misma.

revelado la simultaneidad de la socialización de los medios de producción con la explotación, la alienación y la dominación. De otro lado, parece que el pensamiento keynesiano revela que el capitalismo liberal, influido poderosamente por asociaciones obreras, interpreta un papel de interventor distanciándose del capitalismo del s. XX y garantizando al cabo el estado de bienestar.

Lukács entiende, como Marx y Engels que el arte supone en definitiva un enriquecimiento de nuestro conocimiento de lo real. El arte es un conocimiento del mundo y del hombre que al trabajar, se alumbra a sí mismo modificando las condiciones circunstanciales que modifican el trabajo. De modo que el arte es una suerte de reflejo del proceso dialéctico objetivo. Para Lukács el principio fundamental de la arquitectura en virtud del reflejo antes mencionado es: *"una reproducción visual de la pugna de fuerzas naturales, y ello gracias a que esa pugna, reconocida por el hombre, se somete, mediante ese conocimiento, a las finalidades humanas, y la relación así nacida del mundo con el hombre se establece en la forma de un espacio conformado con intención de visualidad."*⁴²

La fenomenología también ha sufrido cierta transformación: Edmund Husserl pretende devolver a la filosofía la condición de ciencia suprema, esto es, ciencia estricta. Una ciencia sobre la que se puedan apoyar las demás ciencias. Husserl no parece encontrar un fundamento tal en la verificación empírica sino en la subjetividad trascendental, en los fenómenos ideales presentes en la conciencia. Pretende otorgar a la conciencia un carácter fundamental. Se pretende una filosofía libre de supuestos, ateniéndose a lo meramente dado, al fenómeno, a lo que se presenta de manera originaria a la conciencia. La intencionalidad de la conciencia es la que hace al dato empírico un fenómeno significativo, constituyendo la objetividad de la realidad. No existe conciencia si no lo es de algo, sin contenido. Sucede que ese contenido sólo se da a una conciencia, lo que se da sólo es objeto para un sujeto, y sin sujeto no hay objetividad ni sentido. Husserl critica el positivismo moderno porque olvida el carácter constituyente de la conciencia trascendental.

Desde el punto de vista estético, la obra de arte se revela, de un lado, como un producto de la intención del artista por conferir un significado al objeto, y de otro lado como una intención por parte del sujeto espectador por descifrar tal significado. Roman Ingarden, discípulo de Husserl, sostiene que una obra arquitectónica es mucho más que un objeto real, es algo que la trasciende, de modo que es la conciencia "trascendental" la que crea significados. Así, la creación de significados debe suspender la acción práctica y debe permitirnos contemplar la arquitectura del mismo modo que se contempla una obra pictórica. En la pintura, advierte Ingarden, las imágenes que se perciben acaban reconstruyéndose. En cambio, en la arquitectura no es necesaria tal reconstrucción pues la manifestación de **la masa estructural** es determinante. Esta masa, *la firmitas*, acaba refiriéndose a una suerte de organismo formal similar a la del ser vivo. En resumen, para Ingarden, la caracterización de la obra arquitectónica viene dada por la masa.

Sin embargo, en la evolución posterior a la fenomenología, se pone en duda lo trascendental de la conciencia dotadora de sentido, haciendo notar que hay instancias que no son reductibles a meros fenómenos de conciencia, son preconscientes, son presupuestos: la corporeidad, la intersubjetividad y la temporalidad, constituyendo

⁴² Cfr. LUKÁCS, G. *Estética*. Grijalbo. Barcelona, 1.982. T. IV, pág. 101.

justamente por ser preconcientes, el horizonte, el fondo en el que toda conciencia se encuentra instalada.

Esta crítica de la fenomenología es llevada a cabo por Heidegger, Sartre y Ricoeur entre otros. No obstante, la línea que va desde Heidegger hasta Gadamer quizá sea la que más nos interese ahora, pues la fenomenología deviene hermenéutica, siendo así que la filosofía de la conciencia se transforma en **filosofía de la comunicación**.

Ya se ha indicado que, en la fenomenología, el mundo no alcanza objetividad sino para la conciencia, resultando que, además, no se da sino como conciencia de un mundo. Pues bien, Gadamer parece avanzar un poco más al sostener que la relación de significación sólo se da en el seno de un lenguaje, concibiéndose el lenguaje, a su vez, como la casa del hombre: horizonte originario de cualquier relación intersubjetiva. Todo fenómeno de conciencia lo es por lingüístico y, por tanto, es un fenómeno de comunicación. O el fenómeno es lingüístico o no es comunicativo. Dicho de otro modo, no hay posibilidad de mundo significativo y conciencia intencional sin fenómeno lingüístico. Sin embargo conviene matizar que el lenguaje no es una especie de mediador abstracto o etéreo sino que se da como lengua y entonces históricamente determinada; es decir, lugar en el que ha ido pasando, posando y sedimentando la historia de los hombres donde **la experiencia se da como Tradición**: recreada, reinterpretada y reactualizada; en definitiva, enriquecida. La tradición será en Gadamer un manantial cuyo caudal no parece agotarse sino incrementarse con el tiempo. La hermenéutica será en Gadamer **la recreación incesante en la que el pasado es reapropiado por el presente y el presente por el pasado**.

La lengua introduce en la tradición a los sujetos y al objeto que comunican. La tradición se presenta entonces como un mundo de vida, una comunidad cultural que es lingüística e histórica. **La tradición es la democracia de los muertos**.

El arte se enfrenta a la ciencia, no tanto por ser una experiencia meramente subjetiva y contemplativa, sino porque también es un fenómeno histórico, como lo es el encuentro con ella, en el que yo, sujeto, soy interpelado por él, objeto, y al mismo tiempo el objeto se ve interpelado por el sujeto pues al ser contemplado por éste, se ruboriza. La relación sujeto objeto acaba por convertirse en una suerte de juego de recreación en el que "el pasado es reapropiado por el presente y el presente por el pasado". Esta recreación y reapropiación suponen para Gadamer una ganancia, incremento ontológico de la densidad de ser, que acaba asegurando la continuidad y el enriquecimiento de una tradición siempre viva.

0.5 Hacia la disolución del sujeto

La razón técnica se extiende por todo el mundo civilizado legitimándose tanto en el Este como en el Oeste. Así pues, de los nuevos modos de fagocitación capitalista se hizo eco la escuela de Frankfurt, prestando especial interés a las nuevas ciencias humanas: el psicoanálisis, la sociología y la estética, con Freud, Weber y Benjamin como ápices más altos. Desde ellos, se pretende una crítica a la cultura contemporánea. Someramente podemos decir al respecto que ellos advierten una acción meramente instrumental de la cultura capitalista, que acaba rebasando sus propios límites, impidiendo de algún modo la comunicación racional y libre e invirtiendo cualquier decisión democrática en científico - técnica. Esta cultura científico tecnológica es la que posibilita una suerte de dominación social, impidiendo relaciones fecundas y reales entre los hombres: situación ideal de diálogo, en la que todos los hombres manifiesten libremente sus ideas y en donde cualquier iniciativa puede tomarse de manera colectiva y razonada, a saber, consensuada (Adorno y Habermas).

En el apartado anterior hemos visto hasta qué punto la sospecha de la autonomía e inocencia del sujeto en el conocer queda en entredicho por los a priori que de algún modo se ejecutan en el acto de conocer, siendo el conocimiento lo que el sujeto pone en el mundo. Conocer es imponer. Las estructuras previas al sujeto serán las que lo inhabilitarán para un conocimiento libre de toda sospecha. De modo que, una vez el sujeto acabó siendo él mismo un condicionante para sí, entonces el devenir subsiguiente del pensamiento occidental ha sido el desvelamiento y desenmascaramiento de tales inclinaciones y estructuras determinantes y orientadoras. Así pues, y llegados al cabo, conocer es desvelar tales determinantes apriorísticos. Lo real es la máscara que oculta y vela las fuerzas que gobiernan lo que es el hombre.

Sospechar es entonces desvelar lo que está oculto y gobierna sin ser percibido: para Marx son las relaciones de capital, para Freud el subconsciente, para Strauss las estructuras lingüísticas, los lazos de parentesco, etc. Sin embargo, el desenmascaramiento de las estructuras previas al sujeto que en cierta medida preformaten su actuar y conocer, acaban deslizándose hasta el propio sujeto, que también es desenmascarado y a la postre disuelto. Así, tras la disolución del sujeto y el desenmascaramiento y las estructuras de lo real previas, lo que queda es la nada, a saber, el nihilismo (Vattimo).

En resumen: la incorporación del sujeto a la certificación de lo real (Descartes), la sospecha de que el sujeto está orientado y determinado por estructuras previas a él (Kant), la extensión de tales estructuras a un ámbito exterior al sujeto que lo condicionan desde fuera (el capital, el inconsciente, la propia cultura, etc) y la disolución de todas ellas, cuya inercia se prolonga hasta la disolución del propio sujeto, acaban desvelando que, bajo tal ocultamiento, no había más que nada, como ha hecho notar Vattimo en "El fin de la Modernidad"⁴³.

⁴³ Cfr. VATTIMO, Gianni. *El fin de la Modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Gedisa Editorial. Barcelona, 2.000.

En los años sesenta surge la corriente de pensamiento estructuralista intentando de algún modo sintetizar el método científico, con la crítica política de tradición marxista, con la esperanza de desenmascarar las estructuras sociales y del lenguaje, previas al sujeto, que en cierta medida modifican, pervierten y orientan su conocer. Este método alcanza varias disciplinas: la lingüística en Jakobson, la etnológica en Lévi-Strauss, la psicoanalítica en Lacan y la histórica en Foucault. Así, desde todos estos intentos de síntesis, pretenden alcanzar estructuras objetivas, preconscientes, que a la postre acaban preformateando la libertad del hombre en gran parte de sus campos de acción, rechazando paradójicamente cualquier fundamento en el interior de la conciencia.

Resulta que el estructuralismo, mostrando y desvelando las leyes ocultas que gobiernan el actuar humano creía poder superar definitivamente la metafísica, anunciando la muerte del sujeto autoconsciente y libre. Cabe preguntarse a estas alturas que, una vez declarada la muerte del sujeto no queda claro qué sucede con la intencionalidad de la acción, aunque en esta línea no podemos extendernos. Diría más: el estructuralismo acaba siendo una suerte de filosofía sin sujeto, de modo que el hombre, al cabo, queda resuelto como mero instante dentro de las múltiples intersecciones de las estructuras previas a él que lo atraviesan y lo determinan.

La cultura, advierte Eco con claros tintes estructuralistas, es un sistema de signos, o lo que es lo mismo: **mera comunicación**. De modo que la propia cultura puede ser abordada desde un análisis semiótico. Así, **la arquitectura es una realidad sustancialmente comunicativa. La arquitectura contiene significantes cuyo significado son las funciones que hace verosímil, de manera que la arquitectura deviene *praxis* comunicativa.**

0.6 Postmodernidad y profanación: "anything goes"

*"No he intentado dar ninguna explicación de mí mismo,
lo cual carece de cualquier interés.
Lo que interesa es el efecto de la obra sobre el espectador,
y esto nada tiene que ver conmigo.
Es el público el que debe opinar, no yo."*⁴⁴

*Pensar la postmodernidad es indudablemente pensar los medios de comunicación de masas y el neoliberalismo. El cambio operado sobre la percepción de la realidad que se ha vuelto fragmento, detritus, en definitiva, acontecimiento, la pérdida de la dimensión primordial de Europa sobre el resto del globo (eurocentrismo), así como la diferencia de ubicación entre lugar de gestión del conocimiento (Occidente) y lugar de producción (Asia), constituyen el fondo y la causa del agotamiento de la mentalidad moderna iniciada en Europa en el Renacimiento. Aunque volveremos más detalladamente sobre esta cuestión, me parece oportuno, en esta fase del trabajo, traer a colación la definición que Ruiz de Samaniego hace notar al respecto de "la inflexión postmoderna": "matrimonio planetario entre estética y economía, con una lógica de la producción basada en la deslocalización global, (que) significa el fin del dominio de Europa incluso de los propios Estados Unidos."*⁴⁵

La postmodernidad se nos presenta como la extensa llanura, sin bordes ni márgenes, que en cierta medida sirve de lecho a la deconstrucción. Tras el final del proceso de desenmascaramiento de las estructuras previas al sujeto, se ha desvelado que, bajo tales máscaras, no había más que "nada". Una situación interesante y similar, en gran medida, a la que proponía Nietzsche, para iniciar su vitalismo en forma de "voluntad de poder". Sin embargo, y aunque en este trabajo será abordado más detalladamente, la postmodernidad bien puede entenderse como el momento de la gran devaluación de lo real, la caída de los grandes sistemas y la cancelación de los grandes relatos. De modo, que ya nada prevalecerá sobre algo, sino que lo otro, lo marginal, lo diferente adquiere la misma relevancia, si no más, que aquella sobre la que se edificaban las grandes ideologías. ¿Qué es lo otro? Lo que se ha desechado, lo que no se ha pensado y por tanto manipulado, aquello a lo que no se le han impuesto las categorías previas al conocer, en rigor, allí donde los medios de comunicación no han intervenido quedando al cabo, como residuo aunque en estado original e incontaminado.

*Al final de los grandes relatos nos topamos con lo pequeño, lo cotidiano y doméstico, lo alternativo y lo otro en cuanto que otro. Así, el escepticismo nihilista que genera la percepción de que todo el proceso desde el Renacimiento y la Ilustración hasta nuestros días, no era más que el desembalaje de algo hueco (Vattimo) que orienta el pensar (debole) hacia lo periférico y accesorio. El saber quedará relegado a los márgenes de una realidad, sobre la que sólo cabe pasar fugazmente, de fragmento en fragmento superficial, sin más pretensión que eso: **pasar veleidosa y fugazmente.***

⁴⁴ Cfr. DUCHAMP, Marcel. *Conversations with David Sylvester*, London 1969, y ahora en *After Duchamp*. Correspondence, London 2000.

⁴⁵ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Op. cit.* Pág. 14.

*De otro lado, toda vez que la Tradición, la Historia, incluso la naturaleza y la finalidad, han sido postergadas por la Modernidad, sólo será posible su rehabilitación a través de un proceso de reconsideración ideológica y desde un sujeto no sólo autónomo sino exento. Y paradójicamente ese sujeto, cuya actitud intensamente vital es pasar, reinventará la Tradición aunque esté emancipado de ella, incluso reconocerá dentro de la misma a la propia naturaleza. Así, el reforzamiento periférico de las tradiciones y costumbres y la orientación hacia la identidad deviene **nacionalismo**, y el mismo proceso operado sobre la naturaleza deviene **ecologismo**. En esta línea advierte Ferry: "el amor por la diversidad y el amor por preservar por sí misma el amor por las especies naturales, además de las culturas tradicionales, han dejado de ser hoy en día, patrimonio de una extrema derecha romántica. El rechazo de la uniformidad propia de los tiempos modernos, el desprecio por el consumo de masas, la crítica al universalismo cosmopolita, le han vuelto más bien de izquierdas."*⁴⁶

*El ecologismo es, así, la transferencia política y cultural del respeto por la naturaleza; el nacionalismo lo es de la Tradición en un ambiente detradicionalizado; y la síntesis de ambas, advierte Higinio Marín, es "una suerte de ideología de lo local, que concibe lo global como el lugar de la preservación diferenciada de lo particular, que se enfrenta a lo liberal, lo mercantil y lo uniformizador."*⁴⁷

*Mayo del 68 tendrá unas implicaciones filosóficas de poderosa consideración y primer orden. Alcanzará la juventud una generación que no participó en la II Guerra Mundial y había nacido ya en la sociedad de consumo, disfrutaba de una de las más grandes conquistas del S.XX, la democratización de la enseñanza, y empezaba a coquetear con unas tecnologías que cambiarían cualitativamente al ser humano, advirtió Heidegger. La proclamación del absolutismo de la voluntad personal posibilitó una creatividad absoluta, sin límites ni normas, que llegará a sus máximas expresiones en la alegría y el dolor: en la fiesta (desfiles, folclorismos, etc) y la violencia (el terrorismo). La defensa de la propia identidad es considerada el nuevo ideal. Así, hundidos los grandes idearios de salvación y destituidos los grandes relatos, religiosos o laicos, se imponía todo lo contrario: lo particular, lo opuesto y lo alternativo. Y, convertido el estado no sólo en garante de la justicia y de las libertades universales, sino también de lo particular, se impuso **la dialéctica de las minorías**.*

La postmodernidad⁴⁸ cae en la cuenta de que el carácter sacro, originario y novedoso del arte no es tal. Que el arte es un invento llevado a cabo en el siglo XVIII y que el artista en modo alguno es un dios, conducen a la tesis de un ideal de belleza más profano. El arte

⁴⁶ Cfr. FERRY, Luc. *El nuevo orden ecológico*. Tusquets. Barcelona, 1.994. Pág. 166.

⁴⁷ Cfr. MARÍN PEDREÑO, Higinio. *El nacionalismo y el mundo mundial*. Fundación universitaria San Antonio. Murcia, 2.005. Pág. 172.

⁴⁸ Después de la 2ª Guerra Mundial, se produce un ataque al racionalismo científico en tanto que única forma de razonabilidad. El intento de crítica de la modernidad llevado a cabo en la cultura postmoderna, termina en una suerte de postura escéptica. Los postmodernos proclaman que la era moderna ha terminado y, por tanto, también la fe en la razón científica, que en cuanto modo de saber, es considerada como reduccionista, y totalitaria: dogmática.

pasa a ser considerado como la reedición y el reciclaje continuo de los tópicos existentes. Los criterios de buen gusto, la belleza como ordenada proporción de las partes respecto del todo, la armonía y la composición, la correspondencia al *canon*, la disciplina, el oficio, la originalidad, etc, ya no son referencia ni medida de legitimidad, diría más: están condenados al ridículo. **Todo vale, "anything goes"**. En la cultura de lo post, lo relevante es la ausencia de instancias y referencias, la profanación de lo real y el subsiguiente colapso del concepto de belleza; en definitiva, la ruptura con la secuencia histórica tradicional y el acomodamiento a una nueva realidad artificial que se sostiene sin apelación a las consabidas referencias culturales: para salvarse, el arte se tira a sí mismo de la coleta hacia arriba.⁴⁹



Richard Hamilton, 1.956, "*Exactamente ¿qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atrevidas?*" En esta obra queda ironizada la vida cotidiana y doméstica.

A finales de los años cincuenta, la recuperación económica americana y el brillo propagandístico de la sociedad de consumo, posibilitaron la **emergencia de nuevas relaciones entre el arte y la cultura de masas**. En la postmodernidad, dirá Vatitimo en "*Más allá del sujeto*", "*la noción de absoluto es sustituida por la experiencia cotidiana. El ser postmoderno se modela no sobre la inmovilidad de los objetos de la ciencia sino sobre la vida que es juego, interpretación, mortal, etc*".

Siendo así que el proceso de autonomía del arte iniciado en la Modernidad y la nueva conciencia estética se enlazan y potencian en la cultura postmoderna, dando lugar a una situación de indiferencia en cuya virtud, cualquier cosa, signo u objeto puede ser considerado como arte y producto cultural interesante. **Del dogmatismo de la certeza se ha pasado a la tolerancia de la duda**. El desarrollo de una cultura que custodia, defiende y fomenta la subjetividad individual favorece y legitima que aquello que place a los sentidos sea considerado como bello. Luego, todos los objetos pueden ser bellos porque no hay instancia alguna que impida que su contemplación sea estéticamente relevante. De manera que el proceso que se inició en la modernidad de autonomía de la obra de arte respecto del mundo de la vida, involucona en perversión: "**la indiferencia**". Y paradójicamente incluye dentro de sí, a todos los objetos del mundo de la vida como estéticamente relevantes.

El arte postmoderno más que abandonar el mundo de la vida como sucedió en el Romanticismo, lo incorpora como tema y argumento: la mujer, el sexo, el cuerpo, la marginación, la basura, lo social, etc., son la despensa de la que no pocas veces se nutre el artista post, en una puesta en cuestión permanente de la propia cultura, que genera cantidades enormes de signos (objetos, imágenes, palabras) y con una doble finalidad:

⁴⁹ Nótese la simultaneidad de la clausura de cualesquiera postulados metafísicos y la del concepto tradicional de belleza. La contemporaneidad de la relevancia de la palabra en filosofía con la materia en el arte también hacen evidente el primado del lenguaje sobre el propio contenido del mismo. **El pensar deviene retórica.**

devaluar las palabras, las imágenes y los objetos que tradicionalmente venían siendo referencia compartida y que conviene clausurar y, de otra parte, presentando los nuevos signos para su valoración en un proceso de museización de todo lo real. **La cultura postmoderna oscila entre el desecho y la conservación, entre la banalización de la cultura y la profanación de la realidad.**⁵⁰

Dicho de otro modo, y en frase de Roberto Masiero: "*si las vanguardias históricas pretendían llevar el arte a la vida, la postmodernidad usa la vida como arte. En este sentido, el punto de inflexión ha resultado ser indudablemente el Pop Art, capaz de extender hasta los objetos de uso cotidiano aquel principio de la impureza de materiales que había venido caracterizando a las vanguardias históricas.*"⁵¹ Y al mismo tiempo critica la pureza del arte de la modernidad, que no otra cosa era que la manifestación y el reflejo de los materiales en sí mismos".

El arte acabará convirtiéndose en crítica, una suerte de hermenéutica que señala e indica cuando un signo es una obra de arte. **El arte, al devenir retórica, queda sujeto a la crítica, a la palabra.** Será el crítico, el comisario, el que asuma una función hermenéutica de interpretación que aclare y distinga un mero objeto de otro artístico, en virtud de múltiples oscilaciones semánticas que, cada vez con mayor asiduidad, resultan ocasionales. La crítica intenta traducir en palabras una experiencia sensible o pulsión que a menudo no cabe en el lenguaje.

La postmodernidad acabará por reflejar la sima y la ruptura con la modernidad. Para ello propone un proceso de devaluación de todo lo real (profanación) junto con la veneración y rememoración por el pasado y la sobrevaloración de todo lo antiguo como refleja hasta el frenesí la arquitectura post. La arquitectura se resolverá en una suerte de continuas citas culturales codificadas e intensamente parodizadas. El objetivo no será tanto la belleza ni la funcionalidad como su reubicación y reconfiguración dentro de unos parámetros de comunicación nuevos. Así, en lugar de la pureza de los principios, la postmodernidad plantea la reconstitución de la expectativa del receptor del objeto. (Las Vegas será el lugar de la intensa estética de la cita).

En cualquier caso, parece que se alzan opiniones que tienen una intención sintética y dialogante en torno a algunos postulados del movimiento moderno y otros de la postmodernidad. La conjunción de unos y otros puede generar una alternativa tanto al dogmatismo moderno como a la nostalgia historicista de la postmodernidad. Esta intención, que a continuación abordaré, es calificada como "**Alternativa a la Modernidad**".

0.7 La "Modernidad alternativa" y el consenso no reductivo: "la Tardomodernidad"

⁵⁰ Walter Benjamín es quizá el pensador que más incide en esta cuestión. Propone una suerte de artefacto artístico que se expone a la manipulación popular y al consumo masivo de todos los objetos que aparecen desacralizados, desubicados de su **locus** privilegiado, convirtiéndose así en productos de consumo. El objeto artístico resulta convertirse en cosa de la transacción comercial, e incluso banal, a saber: mercancía. **Benjamín opone a lo sacro y único, lo profano, lo común y masivo, lo desnaturalizado.** Cfr. Walter Benjamín. *Illuminations*. Nueva York: Schocken, 1.978.

⁵¹ Cfr. MASIERO, Roberto. *Estética de la arquitectura*. La balsa de la medusa, 126. Léxico de estética. Madrid, 2.003. Pág. 279.

Para considerar esta alternativa volveré a recordar someramente los rasgos más definitorios de la cultura artística moderna. Si de alguna cuestión puede decirse que la modernidad fue astuta, es de su destreza por habilitarse un perímetro referencial que no pudiera ser atravesado, junto con la creación de los mecanismos con los que puede ser abordada la modernidad fuera de ella misma. La propia modernidad indica cómo ha de ser criticada extramuros. En cualquier caso, si de la modernidad artística se puede predicar algo, es de su oposición al pasado y a la tradición en el intento de proponer “lo nuevo” como paradigma de la liberación de las normas estéticas y tradiciones.

La experimentación realizada en la modernidad con la intencionalidad de alcanzar formas nuevas condujo a un lenguaje formal abstracto, en directa confrontación al figuratismo tradicional. La reacción a la abstracción ha sido la recuperación y veneración, en gran medida azarosa, de los episodios formales del pasado, dando lugar a una cultura arquitectónica postmoderna, *kitsch* y epigonal.

No obstante, influida a mi modo de ver por el pensamiento de Adorno y de Jürgen Habermas, empieza a tomar consistencia una cultura arquitectónica que parece ubicarse a mitad de camino entre la ortodoxia moderna y el historicismo postmoderno. La vía de una “Modernidad Alternativa” es reflejada por Juan Antonio Cortés en “*Modernidad y Arquitectura*”⁵², en la que parece razonable la consideración de un pasado vivo en el presente: una suerte de juego dialéctico entre pasado y presente⁵³, entre figuración y abstracción, en el que ninguno de los elementos binarios se empobrece y pierde, sino que ambos se complementan y enriquecen.

Con la propuesta de “Modernidad Alternativa”, se pretende superar los dogmatismos del siglo XX: la negación del pasado (modernidad) y la reedición sistemática y aleatoria del mismo (postmodernidad). En esta línea, los elementos del pasado, pueden ser re-evocados y re-utilizados en un nuevo modo de relacionabilidad entre abstracción y figuración, no perdiendo ni una ni otra parte, densidad comunicativa o artística, en una **dialéctica no reductiva**, que no pretende descartar el humanismo, el objetualismo, la abstracción o la nostalgia de antemano.

Pero para que la convivencia de opuestos en un juego dialéctico no devenga detrimento de uno de los opuestos, a saber, dialéctica reductiva, es preciso hacer unas consideraciones previas:

La primera y más importante es “**el abandono y desentendimiento de que exista un eje de referencia central comúnmente compartido**”, lo que supone el olvido de la vieja teoría de que la realidad orbita alrededor de un eje o centro (Dios, el mundo o el hombre).

⁵² Cfr. CORTÉS, Juan Antonio. **Modernidad y Arquitectura: una idea alternativa de modernidad en el arte moderno**. Serie: arquitectura y urbanismo, nº 45. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid. Valladolid, 2.003.

⁵³ Algunos autores proponen como salida al dogmatismo y a la melancolía la plurivocidad: una tensa relación dialogante entre términos contradictorios u opuestos que, más que llegar a un punto medio en el que parece que ambos pierden, propone el enriquecimiento de uno y otro. Hans Seldmayer hace hincapié en este sentido como puede comprobarse en su libro “**el Arte descentrado**”.

Esta tesis de ausencia de un eje central, lleva aneja la deshumanización de la cultura y el arte como representación formal de aquella.⁵⁴

La segunda consideración previa a la “dialéctica no reductiva” es la **nueva relación existente entre sujeto y objeto**. Antes de ver la nueva relación entre ambos, recordemos que en la modernidad, la ruptura con la tradición humanista intentó zanjarse definitivamente al considerar de modo reductivo la relación “sujeto-objeto”. En la Modernidad positivista y tecnológica, el objeto acaba imponiéndose sobre el sujeto. De manera que lo objetivo y exento de cualquier relación con lo real prevalece sobre lo subjetivo, lo figurativo y lo representativo de la realidad. La objetualización y posterior disolución del sujeto no es más que el trasunto al arte de un nuevo modo de entender el mundo no trascendental⁵⁵. El sujeto es desplazado a los bordes de lo real quedándose el arte solo, sin centro, ni eje, ni referencia. El arte se queda como remitente al propio arte. En esta línea, hace notar Ortega y Gasset en “**La deshumanización del arte**”⁵⁶ que éste, al perder su trascendencia, deviene sólo arte: la oposición y negación a la tradición, el abandono de cualquier tipo de figurativismo y la deshumanización provocada por el tránsito del sujeto al objeto, la subversión del modo tradicional de mirar, la consideración del arte como cosa no trascendental incluso su ubicación en un mundo ajeno a la vida convierte al arte en mero arte.

No obstante, Theodor Adorno, en “**Sobre Sujeto y Objeto**”⁵⁷ indica que la relación de los dos ya no es competitiva, como proclamaban los modernos en una dialéctica en la que uno u otro vencían sobre el contrario. Adorno plantea una suerte de estado de diferenciación en la que lo diferente es compartido. Se ha visto arriba sucintamente cómo en la modernidad se da cierta preferencia al objeto, pero esta suerte de nuevo combate de la relacionabilidad entre sujeto y objeto, en realidad manifiesta una suerte de coexistencia e implicación mutua en una dialéctica no reductiva. En este sentido, Juan Antonio Cortés afirma que “*el momento subjetivo no puede ser cancelado; si se le eliminase, el objeto se haría difuso, se desvanecería, y al mismo tiempo, los instantes fugitivos de la vida subjetiva se desvanecerían también*”⁵⁸.

Quiero insistir en esta cuestión desde Adorno. La liberación de aquello que nos reprime y aliena, la consecución del gran sueño de liberación no es posible, según advierte Adorno en “**Dialéctica de la Ilustración**”, a través de la racionalización. Así que en el arte moderno Adorno no consigue atisbar la posibilidad de tal sueño emancipatorio. Sólo a través de un arte menos autónomo y más heterodependiente es posible conseguir la desvinculación del mero fin utilitarista y dogmático de la función y el uso. No puede ser el

⁵⁴ El pensamiento de Derrida incide en esta cuestión de pérdida de un centro, como consecuencia de la imposibilidad de encontrar un significado original o trascendental absolutamente presente. Pero Derrida llega aun más lejos, al considerar que en sentido estricto, es más rentable para “la afirmación alegre y activa, para el libre juego”, no tanto la consideración de la pérdida de centralidad, sino la afirmación de un “**no centro**”.

⁵⁵ Cfr. Nótese la diferencia con el idealismo kantiano, en que el sujeto es el centro de elaboración del conocimiento, priorizando el propio sujeto las relaciones racionales abstractas y marginando tanto a los individuos singulares como a las relaciones entre ellos.

⁵⁶ Cfr. ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte**. Revista de Occidente, Madrid, 1.976, 1.925.

⁵⁷ Cfr. ADORNO, Theodor W. “**Sobre Sujeto y Objeto**”, en **Consignas**. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1.973,1969.

⁵⁸ Cfr. CORTÉS, Juan Antonio. **Op. cit.** Pág. 64.

arte meramente funcional, tiene un carácter de además y justamente ahí es donde se da la heteronomía, lugar en el que cohabita el ornato y la decoración. Por tanto, no queda claro, desde Adorno, que la ornamentación sea un delito, ni aditamento superfluo. Su dialéctica no reductiva se hará notar en el entrelazamiento de ornato y función. *"Ambas cuentan con lo práctico: el adorno debiendo inventar una auténtica ontología, y la función buscando desesperadamente una autonomía metafísica". No obstante, el propio Adorno constata los riesgos de esta dialéctica de contrastes en la que ni lo uno, ni lo otro son más aisladamente y a priori. Él mismo preconiza el lenguaje postmoderno esteticista (dialéctica débil) de la siguiente forma: "si por hastío de las formas funcionales y totalmente adaptadas alguien quisiera entregarse a una fantasía desenfrenada, caería en el Kitsch."*⁵⁹

Será Habermas el que con mayor intensidad pretenda resolver el problema de una dialéctica débil, criticando a la postmodernidad, a la sociedad y al mismo Heidegger. Parece imprescindible fundamentar de algún modo una crítica y una *praxis* que vehiculicen la posibilidad de una transformación real de la sociedad. Para ello, pretende buscar fundamentos en la realidad de un mundo de la vida, en un saber implícito y aproblemático que se da en él, en la intersubjetividad, etc. Para Habermas hay conceptos y presupuestos ontológicos: "absolutos escurridizos". No obstante, parece que la presunción de una cierta ontología lo aproxima más de lo que él mismo piensa a Husserl y a Gadamer.

Así pues, más que la elaboración de posturas arquitectónicas que pretende *ex novo* dar cuenta de la situación cultural contemporánea, se alzan voces (Adorno y Habermas entre otros) que proponen una revisión de los dualismos unívocos e históricos, construyendo una alternativa. Esta alternativa que propone un juego dialéctico de opuestos creativo y no reductivo, sobre la crítica a la dialéctica de la modernidad: plantea una crítica no moderna de la modernidad, resultando que tal crítica no puede dejar de ser filosófica. De modo que la vertiente lingüística o historicista no deben prevalecer o anular su opuesto, ni dominar el discurso dialéctico, como tampoco la relación de opuestos entre forma y función o entre pasado y futuro. Debe desaparecer la competencia violenta y trágica en defensa de un equilibrio, en la práctica posible e intentable, cuya satisfacción nunca absoluta ha de procurar hacerse compatible. Se trata en definitiva, como advierte Jesús Ballesteros, de una *"epistemología caracterizada por presentar un modo de pensar basado en la diferencia y en la complementariedad y no en la oposición y en la disyuntiva"*⁶⁰. Y Alejandro Llano insiste en la misma línea cuando propone *"la lógica de un discurso analógico capaz de salvar lo cualitativo y de flexibilizarse para acoger la diferencia sin perder la identidad"*⁶¹.

Pero, a mi modo de ver, esta postura flexible de conciliación enriquecedora entre conceptos contradictorios que, puestos en relación, generan un rendimiento positivo para ambos, a la postre resulta ser un sincretismo. En efecto, que sea necesaria la consideración de un **no eje central**, no es inocuo sino que da lugar a la devaluación de los términos puestos en el juego dialéctico, por mor de una obligatoriedad en la ganancia de ambos, a

⁵⁹ Cfr. ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Taurus. 1.980, pág. 51, en Roberto Masiero. *Estética de la arquitectura*. La balsa de la medusa, 136. Léxico de estética. Madrid, 2.003. Pág. 262.

⁶⁰ Cfr. BALLESTEROS, Jesús. *Hacia un modo de pensar ecológico*. Anuario Filosófico XVIII/2, 1.985.

⁶¹ Cfr. LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Espasa Universidad. Madrid, 1.998. Pág. 215.

saber, una "dialéctica no reductiva". El fenómeno deconstructivista que abordamos en el presente trabajo nace entre otros motivos porque ya no hay ningún lecho rocoso, firme y estable, es decir, un eje o centro sobre el que apoyarse u orbitar y ésta es justamente su gran coartada.

El pensar pierde vigor en el diálogo infinito y se torna débil. La declaración de un "no-eje central" lleva implícita la ausencia de lo intrínsecamente bueno, feo, bello, falso o verdadero. Lo intrínseco depende de un eje exterior y no central que es o el fin perseguido o el consenso en cuanto que consenso. Es por esto que lo obtenido por acuerdo en realidad deviene dogmático y totalitario. La "dialéctica reductiva" acaba por devaluar la realidad, la argumentación y el propio juicio. La táctica no reductiva tiene efectos negativos: los términos devienen acuerdo, diálogo o consenso. Pero cabe preguntarse si la realidad, la verdad, etc, están sujetas siempre al acuerdo. Cabe preguntarse también cómo alcanzar un acuerdo o cómo sostener una hermenéutica aunque sea mínima porque parece que el mundo real, el de la vida es bastante más complejo, requiriendo una profundización filosófica mayor.

Siendo así que no es en absoluto extraño que la deconstrucción se tenga a sí misma como fuera del alcance de cualquier reglamento, doctrina, referencia, racionabilidad y, a la postre, juicio. Sin centro y sin eje, sin apoyo, no parece posible la crítica o el juicio, solo el divertimento lúdico y veleidoso de la vivencia aleatoria de un proceso que "desfuncionaliza, desestructura, descontextualiza y desfamiliariza".

En el ámbito de la arquitectura culta, que es la que nos ocupa, será Robert Venturi el que, en el año 1.966, plantee una suerte de dialéctica de contrastes en "*Complejidad y contradicción en la arquitectura*". En "*Complejidad y contradicción*"⁶² hará notar la coexistencia pacífica, a lo largo de los siglos, de edificios de toda suerte estilística, sin más preocupación que el diálogo enriquecedor y complementario de las edificaciones de distinto origen y tema. No obstante, las buenas intenciones que revela Venturi se quedarán sólo en eso, pues esa estrategia de "discurso plurívoco" en el que ni el sujeto prevalece sobre el objeto, ni lo figurativo sobre lo abstracto, etc, acabará por caer en el error que intentan superar de la modernidad: el dogmatismo, el estilismo, el historicismo, el academicismo y llegados a un punto de frenesí, si cabe el arqueologismo. La postmodernidad se revelará como un momento reflejo de la modernidad, y como una previsión de la modernidad misma. La comunicabilidad de la arquitectura terminará haciendo más hincapié en la comunicación que en el contenido por lo que la arquitectura se transformará en *discursiva* y, a la postre, en la "deconstrucción" se tornará *autorreferencial*.

⁶² Cfr. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Gustavo Gili. 7ª edición. Barcelona, 1.992.

0.8 En torno al lenguaje y a la palabra: "Frente a la Dominación, la Deconstrucción"

*El hombre es considerado animal del tiempo y del lenguaje, hasta el punto que a mi modo de ver no fuimos en la concepción, ni en el parto... "Fuimos en la palabra". Cuando, entre nuestros primeros balbuceos, unos oídos tensos de emoción se sintieron llamados, entonces empezamos a ser quienes somos. **La palabra es la que nos abre al conocimiento del mundo, al conocimiento de la verdad. Por otra parte nos descubre también a nosotros mismos. Nosotros no como algo sino como alguien, como un quien, y como realidad que se constituye y constituye el mundo con el recurso a la palabra**⁶³.*

Solamente el lenguaje hace del hombre un ser humano en sentido máximo. En el lenguaje el yo actor se escucha a sí mismo, pudiendo percibirse incluso como algo ajeno a sí. Sólo el lenguaje dota al hombre de una posición especial en el seno de la naturaleza. Por el lenguaje el hombre crea un segundo mundo, simbólico, que posibilita cosas que en el mundo natural no pueden existir: la negación, la adopción de posturas distintas a la propia, la expresión de lo íntimo, etc. En este sentido, cualquier limitación lingüística es una limitación de la realidad y de lo social.

Somos a grandes rasgos dentro del lenguaje. No podemos salir de él. Pero el lenguaje puede volverse autorreferencial, a saber, mero discurso: desaparece la diferencia entre forma y contenido, incluso la forma se convierte en el propio contenido; esto es, el lenguaje se dice a sí mismo.

Veremos a continuación somera y entrelazadamente, los diversos modos postmodernos de hacerse cargo de esta cuestión y advertiremos, en la diversidad de vertientes en torno al término palabra, que la postmodernidad en modo alguno es unívoca.

La filosofía de Derrida, Deleuze y Vattimo ha buceado en las obras de Nietzsche y Heidegger, para desde el lenguaje zanjar la pretendida clausura de la metafísica. Siendo así que las investigaciones contemporáneas van dirigidas **tras las huellas de la palabra**, toda vez que en la postmodernidad se ha declarado universalmente el carácter profano de lo real y proclamado el pensamiento débil como superación definitiva de la modernidad.

El término palabra indica condición y límite del conocimiento. No hay posibilidad de

⁶³ Los términos, "dialéctica, consenso, diálogo", al final se las ven con el lenguaje y a la postre, con la **palabra**. Sin la palabra, no hay posibilidad de comunicación, por lo que el más fuerte acaba sometiendo al más débil. En esta línea, reinterpretando a Heidegger, la palabra es el custodio del ser porque es el custodio del hombre. La palabra es la imprescindible apoyatura que nos confirma que el mundo está en su lugar (el mundo como lo dado) y nos permite dar un salto hacia el futuro desconocido (el mundo como proyecto, como algo de lo que de algún modo podemos disponer). Si la palabra carece de apoyatura, si no es símbolo sino diabolom, si no une, sino que separa y enfrenta, entonces cae en el historicismo o en la hermenéutica indefinida o en el fundamentalismo. El desarraigo de la palabra acaba por reabrir la lucha del más fuerte sobre el más débil. **Puesto que somos en las palabras, la condición para seguir siendo será el respeto a las palabras.**

conocer si no es a través del lenguaje. En este sentido parece que conocemos aquello que nombramos. Así, entre el entendimiento y la cosa, está la palabra: mundo y sujeto no existen sin palabra mediadora. Sin palabra no hay mundo ni conciencia. Entre el "yo" que habla y el "eso" del que se habla, está el lenguaje. Sin el habla no habría "yo" ni "eso", no habría en definitiva conocimiento. De manera que el pensar sobre el conocimiento acaba revelándose como una reflexión sobre el lenguaje.

Así pues, más que llevar a cabo una crítica del conocimiento, lo que se realiza es una crítica de la razón lingüística, que es comunicativa, por lo que la verdad ya no es tanto una cuestión semántica sino más bien práctica: el para qué y el para quién son tan importantes como el qué, por lo que la verdad deviene retórica más que lógica o demostración. Diría mas, la verdad de un enunciado le viene dada por su uso, en una determinada situación de habla, a saber, un concreto juego lingüístico. De manera que la cuestión sobre la verdad no es mas que una cuestión sobre la temporalidad: lo que se dice y a quién se dice no son tan relevantes como cuando se dice: el habla deviene acontecimiento, que acontece en una concreta situación histórica. Sin embargo, conviene advertir que este perímetro histórico en el que el habla se da, también está cruzado por un conjunto de discursos en muchas direcciones diversas que lo delimitan y componen, siendo éstas la malla o entramado cultural de un período concreto de la historia. El hombre es histórico porque habla, es la historia de sus múltiples discursos y juegos lingüísticos, que diría Foucault.

Llegados a este punto, me parece oportuno advertir que el recorrido desde la razón práctica hasta la lingüística pasando por la histórica, revela una suerte de disputa desde tres posiciones que quiero resaltar:

- **La sociedad es entendida como una suerte de comunidad lingüística** construida y edificada a lo largo de la historia. Tal sociedad decide cuales son los valores y verdades que considera universales e indispensables y que al mismo tiempo acoge en el seno colectivo como referencias absolutas. Resulta pues, que estos universales son los que revelan el ideal de progreso que posibilita el entendimiento entre los hombres. Este es el hilo o nervio que en cierto modo recorre el pensamiento de Habermas.
- De otra parte, **Gadamer se ocupa de la preservación de un pasado permanentemente vivo**, a saber, la tradición aunque no abandona la idea de progreso: racionalidad interna que permite a los hombres entenderse entre sí, aunque pertenezcan a épocas diversas. Será el habla, la lengua, la que lime las diferencias entre las distintas épocas históricas.

Tanto Habermas como Gadamer, conceden al habla, al diálogo, una vital importancia como herramienta que permite salvar las discontinuidades entre hombres y épocas: el *logos* histórico hablado pacifica.

Sin embargo, cabe preguntarse si no es justamente el habla el acontecimiento que más disarmonía genera. ¿No son el lenguaje y sus distintos juegos lingüísticos los que acaban por generar malentendidos y diferencias insalvables? Este es el punto, llegados al cual, parece que tanto la lengua como la tradición encierran también el aroma metafísico,

por lo que refieren, como la metafísica, a lo temporal y a lo eterno. Serán Nietzsche y Heidegger quienes concedan a la temporalidad un reconocimiento máximo: el primero con la idea del eterno retorno y el segundo con ser y tiempo. La temporalidad, en ambos, es el horizonte en que el hombre despliega plenamente su existencia.

Los que proponen la comunicación como herramienta de pacificación, en el fondo, encomiendan a la filosofía el establecimiento de un lenguaje universal único generador de una comunidad también universal. Quienes consideran el lenguaje como fuente de discordia, encomiendan al filósofo una filosofía de la diferencia, abandonando la filosofía su interna condición de aglutinante, es decir, de saber fuerte y relegando la filosofía a la experiencia de un saber débil como cargo de lo desecho y lo extraperiférico, de modo que ya no hay ningún saber superior.

- **Derrida, será el que niegue ambas posturas**, tanto la metafísica de la identidad como la metafísica de la diferencia, es decir, no termina de aceptar que sólo queden las opciones de filosofía fuerte y sintetizadora o la extrema debilitación hasta la disolución en múltiples y distintos saberes. Más que proponer la destrucción de la metafísica para, desde ese estado de ruina total levantar otra; lo que propone es un viaje de desembalaje, descubriendo la lógica interna de todo término siempre generado en términos binarios, advirtiendo todo lo que a lo largo de la historia los ha contaminado. Tratará de analizar la lógica interna de cualquier término a lo largo de la historia de la filosofía con objeto de poner al descubierto las paradojas y contradicciones que en ellas hay, a saber, las de la tradicional especulación metafísica. El objeto de este proceso es una re-escritura a la inversa, quedándole al filósofo el mero papel de historiador o arqueólogo del saber.
- Derrida parte del descubrimiento de Saussure de que la sucesión de sonidos constituyentes de una palabra es del todo arbitraria y nada tiene que ver con su significado. Ya hemos visto cómo, desde Saussure, se advierte la diferencia entre el portador material de la significación (el significante) y el significado, a saber, la imagen mental que comparten el emisor y el receptor. La deconstrucción derridiana propondrá una escritura fonética en la cual entre el hablante y la palabra ya no se den signos independientes: los signos se hacen transparentes en la expresión fonética. De este modo, el sentido de una palabra se revela instantáneamente velando la diferencia entre el significante y el significado. **Derrida propone la significación misma.**
- Se advierte que la contaminación de signos en cierto modo ha recorrido todo el pensamiento occidental. El *logos* de la significación está presente en todo el devenir filosófico: logocentrismo. Esta presencia del *logos* oculta la independencia del significante respecto del significado, desplazándolo a una posición segunda.
- De otro lado, los binomios de opuestos, los pares de complementarios y las asimetrías estructurales de la cultura occidental coaccionan el sentido, pues éste se adquiere por devaluación o negación de los segundos términos de los

pares de opuestos sin los cuales, advierte Derrida, los primeros no tienen ningún sentido. Para Derrida el sentido es dominación, por lo que contra ella, deconstrucción.

La deconstrucción se resuelve en una suerte de juerga de sentido en la que lo positivo se vuelve negativo; lo bueno, malo; lo bello, feo; lo unido, disperso; lo sagrado, profano; lo ausente, presente; etc.

Este prólogo introductorio, ya largo, arrancó con las nociones de belleza y de metafísica y, en cierto modo, con la relación que ambas han mantenido a lo largo de la cultura occidental. Ahora, al final de este trayecto, podemos constatar que el objetivo es la destitución y la inhabilitación de lo metafísico, de la finalidad como *telos*. **La arquitectura será para Derrida el último bastión de la metafísica.** La arquitectura tiene una finalidad, la de servicio, pero al mismo tiempo esa finalidad no es posible sin el carácter constructivo de la ejecución. De modo, que cohabita también la jerarquía, el orden, la disciplina, el rigor, etc. “una suerte de manifestación de la metafísica”, dirán los deconstructivistas. Así que en la arquitectura también anida la metafísica. Si la arquitectura, inevitablemente, es un símbolo de la metafísica; deconstruir la arquitectura es operar también en el proceso de deconstrucción filosófica. La deconstrucción arquitectónica consistirá, en gran medida, en hacerle perder su carácter de construcción y composición jerárquica, a saber su carácter impositivo y dominante. Se verá en el presente trabajo que la arquitectura deconstructivista queda reducida a evento lúdico, instante fugaz para un sujeto espectador al que sólo le cabe prepararse para tal acontecer: el evento como monumento.

A estas alturas, cabe preguntarse si la filosofía encontrará definitivamente un lugar seguro desde el que ejercer su crítica, aunque sea sobrepasando sus propios límites. Al mismo tiempo, también cabe la cuestión de **“la posibilidad de encontrar un criterio o garantía solventes, si no hay alguna autoridad reconocedora de cierta verdad y valor universal previos al diálogo”**, aunque esta cuestión no se abordará en este trabajo por razones obvias.

*No me hubiese lanzado a esta aventura de “La deconstrucción postmoderna”, sin el apoyo inicial de **Francisco Noguera**, que me animó, desde los mismos comienzos titubeantes, a acometer la, tal vez, osadía de entrelazar la curva quebrada y fugaz del pensamiento postmoderno con la arquitectura de finales del siglo XX.*

*No hubiera podido entender el pensamiento postmoderno y sus orígenes sin la dedicación permanente y perseverante de **Higinio Marín**, quién -no sé si interesado por el tema postmoderno o sorprendido por su relación con la arquitectura, o sencillamente porque soy el arquitecto de su nueva vivienda de corte vernacular, historicista y reeganista, de cuya paternidad no quiero acordarme- ha seguido casi desde su gestación el desarrollo de este trabajo. No en vano, sospecho que el profesor Marín, ya amigo, mantiene la vieja convicción de que “las cosas que se conciben en pecado se alumbran con dolor”, y prueba de ello, probablemente sea este trabajo y sin lugar a dudas su vivienda.*

*No hubiera podido dedicar las muchas horas que supone esta aventura sin que **Conchita Alarcón**, mi mujer, me supliera en mis gustosas obligaciones de padre. A ella y a los que nos obligan como padres, **Rafa y Elena**, les debo mucho tiempo, que prometo devolverles incrementado.*

Murcia, Otoño de 2.006.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

1. A modo de Introducción: "La Postmodernidad globalizada"

1.1 Complejidad y Multirreferencialidad. 1.2 Conciencia de crisis en la sociedad contemporánea. 1.3 El pensamiento único: "La lógica economicista". 1.4 La ciudad cosmopolita y multicultural: "La Metrópolis". 1.5 Sociedad hipertexto: archipiélagos en red. 1.6 Pérdida del centro: "Axialidad y Anonimato". 1.7 La aceleración del tiempo genera un futuro opaco. 1.8 De los centros históricos a las intensidades de identidad. 1.9 Conclusión: de los estados-nación al fin de los territorios.

El multiculturalismo y la multirreferencialidad son fenómenos típicamente postmodernos. La versión postmoderna de la cultura contiene en su genealogía el carácter de pluralismo. De modo que lo folclórico, lo tribal, lo primitivo, lo diferente, lo otro en cuanto que otro, constituye el sustrato o lecho que, junto a la crítica de la modernidad, conforma la postmodernidad.

La sensibilidad multiculturalista, dentro de la actual globalización, no se aborda solamente por lo que transmite o enseña sino mas bien porque con el referente multicultural, multirracial y multiétnico es posible promover una cultura más valiosa, en oposición al "dogmatismo universalista y uniformante de la modernidad".

1.1 Complejidad y Multirreferencialidad

"El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es el encuentro de dos realidades distintas en un plano ajeno a ambas."⁶⁴

La complejidad de la situación humana y la parcialidad de los procedimientos que se conjugan para enfrentarse a ella son, a mi modo de ver, definatorios de nuestra época. La complejidad, incrementada entre otros motivos por la especialización de las áreas del saber hasta la sofisticación del propio lenguaje, hace harto difícil la transferencia de información de un área del conocimiento a otra. El francés Lyotard, advierte tal situación al constatar que el lenguaje se ha reagrupado en formas de instituciones animadas por compañeros cualificados, a saber: los profesionales. Tal situación, afirma el propio Lyotard, "*genera un nuevo problema, el de la relación de la institución científica con la sociedad.*"⁶⁵ La complejidad se dispara cuando cada disciplina produce más prácticas culturales y, además, se desarrolla progresivamente sobre la base de los descubrimientos y definiciones realizados en otras disciplinas.

Para Vattimo vivimos en la época de la fragmentación, de la especialización de los lenguajes científicos y de las capacidades técnicas, del aislamiento de las esferas de

⁶⁴ Cfr. Citado en Willian Rubin, *Dada, Surrealism and their Heritage*. Museum of Modern Art . 1.968, Nueva York, pág. 68.

⁶⁵ Cfr. LYOTARD, Jean F. *La condición postmoderna*. Cátedra. Madrid, 1.998. Pág 15.

intereses, de la pluralidad de los papeles sociales del sujeto singular, encomendando al hombre la sujeción de una pluralidad que se descompone y se dispersa.

Los puntos de vista, a menudo de carácter científico, sobre la vida y sobre el mundo, se han multiplicado de tal forma que podemos constatar cómo se produce el fenómeno de la fragmentación del saber. El sociólogo alemán – teórico de la modernidad - Max Weber, anticipó que, además del politeísmo de los valores - esa especialización por astillamiento, de requerimientos y finalidades que hoy nos desgarran - el final del llamado “siglo breve” o siglo XX, se caracterizaría por un fenómeno marcado por la crisis del sentido, hasta el extremo de que muchos se preguntan **si tiene sentido plantearse la cuestión del sentido**, presentando el caos y la entropía como única salida a la crisis de la modernidad.

Lo que a continuación diré, parece que es el fruto del descalabro y el agotamiento de la inspiración moderna: “*nuestro mundo está surcado de quiebras y omisiones y se resiste a un control unitario*”⁶⁶, advierte Leonardo Polo. Si lo complejo se trata como si no lo fuera, muchas de las cuestiones que nos afectan quedarán resueltas parcialmente, que es lo mismo que no resolverlas, generando el sentimiento de ser arrastrados por el acontecer. La respuesta parcial a un problema o bien se manifiesta como una solución insuficiente o genera un nuevo problema, conduciéndonos tal situación al desencanto y a la desilusión. Nuestra época, en este sentido, parece estar instalada en la decepción.

Sin embargo, la situación y la constatación de la quiebra de los postulados modernos no se debe tomar como una jubilación definitiva de los grandes ideales diluidos en lo ilusorio, ni obliga a posicionarse en los reduccionismos, ni a quedarse a medio camino entre el interés práctico y el pensar.

Desde otro punto de vista, “más optimista”, la fragmentación del saber y la especialización de las disciplinas han favorecido e impulsado la creación de medios de dominio y conocimiento asequibles globalmente, a saber: **un idioma**, de manejo y uso global “franco”, como no ha habido en la historia de la humanidad, el inglés; **un mercado global**, promovido por el capitalismo en auge y potenciado por la extensión y uniformización de las necesidades y consumos globales; **medios de comunicación**, que permiten conocer cualquier suceso global en tiempo real y estar en contacto permanente y directo con cualquier lugar del mundo.

Así, tanto la **fragmentación** a la que hacía alusión Lyotard, como la **especialización** que manifestaba Weber, mostrando sus aspectos negativos, también han dado lugar a una comunidad internacional de expertos, que son los que verdaderamente han generado un espacio global que, de manera mundial, y con protocolos comúnmente compartidos y conocidos, pueden alertar cualquier situación de emergencia que surja súbitamente: cambios climáticos, explosiones demográficas, epidemias, etc.

Por tanto, superando el concepto de fragmentación y especialización global que en términos negativos supone **dispersión, aislamiento y falta de control unitario**, la fragmentación y la multiforme manifestación de la cultura lo que en realidad revelan es la

⁶⁶ Cfr. POLO, Leonardo. *Presente y futuro del hombre*. Rialp. Madrid, 1.993. pág 130.

falta de centro. Ya se verá, al analizar el modelo de ciudad cosmopolita y multicultural, cómo aquello que la define es la ausencia de centro. Junto a la **ausencia de centralidad**, lo que en frase de Higinio Marín parece que sea definitorio de esta etapa de la sociedad y la cultura es, **la axialidad**. "No es un mundo de centros sino de ejes y redes"⁶⁷.

Así las cosas, junto a esta situación cultural, conviene tener en cuenta otra que empieza a tomar partido a comienzo de los noventa: **los problemas que se derivan del crecimiento de la población mundial, su distribución urbana y por otra parte, el desarrollo tecnológico y la sociedad de la información**. Todos los expertos, afirma Alejandro Llano, están de acuerdo en que el presunto paso a la **sociedad de la información y del conocimiento**, viene produciendo un ahondamiento cada vez mayor del abismo que separa los países pobres de los países ricos. De momento, lo único que se ha globalizado es la pobreza. Así pues, no es de extrañar que la economía y los movimientos demográficos figuren entre los temas de mayor calado y de transformación en el mundo contemporáneo.

Esta situación conduce, como advierte Francisco Jarauta, a "*la depauperización de los sistemas de vida y a las crisis de identidades culturales*"⁶⁸, generando una **tensión formidable entre lo global y lo local**. Dicha tensión obliga a replantearse la ciudad como una nueva identidad, que se constituye desde voces, interferencias y narraciones diferentes. Es precisa una nueva arquitectura para un nuevo modo de civilización.

El crecimiento de las ciudades y la inmigración, que se ha disparado en un mundo sin distancias, y que ha generado un multiculturalismo de ideas y razas, nos obliga a cambiar la manera de entender el mundo, perfilándose otros modos de entender la realidad, en los que se encuentran elementos que son complementarios de una identidad a la que no es necesario renunciar y es posible enriquecer.

1.2 Conciencia de crisis en la sociedad contemporánea

Crisis es un concepto muy amplio, en el cual cabe lo positivo y lo negativo. Escueta y brevemente significa que ciertas convicciones pasadas han perdido su solidez, su firmeza y siendo así, no han sido actualizadas o renovadas. También significa que ciertos postulados se han agotado y que ciertos modos de afrontar la vida ya no responden a las nuevas cuestiones y problemas. Emparentada con el verbo griego *Krino*, la palabra crisis, no significa otra cosa que juicio, pero un juicio de revisión con el que juzgamos estados de opinión o ideas preestablecidas. No obstante, cabe mostrar un significado más: en la psicología evolutiva encontramos el significado más optimista de crisis, como: momento de tránsito entre una época y otra, pero siempre en términos de desarrollo.

Así pues, a tenor de los diagnósticos sobre la condición contemporánea, voy a enmarcar esta conciencia de crisis bajo cinco epígrafes, a saber: crisis de la idea del

⁶⁷ Cfr. MARÍN PEDREÑO, Higinio. *El nacionalismo y el mundo mundial*. Fundación universitaria San Antonio. Murcia, 2.005. Págs. 7-14.

⁶⁸ Cfr. JARAUTA, Francisco. *La construcción de la ciudad genérica*. Pasajes de arquitectura y crítica, nº 40. Madrid, 2.002. Pág. 39-40.

universo, crisis de la idea de hombre, crisis de la relación hombre técnica, crisis del espíritu y la paradoja de la globalización y el multiculturalismo.

1. **La crisis de la idea del cosmos** surge en el plano meramente científico y nos hace constatar la imposibilidad de conseguir una visión unitaria del universo. Jaspers advierte que el hombre se encuentra perdido entre dos infinitos: lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño. En el megalítico, la polis griega, el medioevo, etc. había concepciones globales de la vida, es decir, menos complejas, cuya complejidad, por grande que fuera, se resolvería finalmente en un orden comprensible. Hoy la vida es otro enigma. Sabemos mucho de ella pero nada de ello es definitivo y último. Todo es provisional.

2. **La crisis de la idea de hombre y de su relación con la historia** también hunde sus raíces en esta época, pues no vemos que la historia tenga un sentido unitario. De la unidad y la universalidad de la razón se ha pretendido derivar la unidad de la especie humana y por consiguiente del sentido de la historia. La razonabilidad y la universalidad son dos características que tiene la verdad con asiento en la razón, lo que se deriva en que al menos alguna clase de verdades, son válidas siempre y para los individuos de todas las épocas.

Pues bien, hoy entra en crisis y se presenta como objeto de duda el concepto de **universalidad**, en cuya virtud la razón puede aspirar a conducir a unidad toda la diversidad. J.F. Lyotard afirma, que la universalidad está enferma. Por supuesto, también se cuestiona, que la inteligencia sea un principio e instancia con la suficiente potencia para conjugar la diversidad. Sin embargo, todo apunta a que la disolución de la unidad y la racionalidad de la historia afectan a la racionalidad y a la universalidad misma del hombre.

3. **La crisis en la relación hombre- técnica**, se deriva de la situación actual de la técnica. La técnica se desarrolla ella misma cada vez con más intensidad y de manera más especializada, conduciendo y arrastrando al ser humano hasta tal extremo de ver afectada su finalidad espiritual. El avance científico tecnológico se articula en la medida en que **desde él algo se hace posible**. Nuestro mundo científico-tecnológico encierra un conjunto de enormes posibilidades. Este es uno de los motivos por los cuales el progreso científico es indefinido, ya que al alcanzar un nuevo estadio técnico se abren nuevas posibilidades. Dicho en términos poéticos: la ciencia y la técnica se dilatan con el avance y el perfeccionamiento, como sucede con la verdad filosófica. En resumen, la técnica y su desarrollo no tienen fin.

La crisis a este respecto aparece cuando la técnica, por su magnitud, se impone sobre la acción humana y queda subordinada a la manera de ser de la técnica. Si la técnica se impone, entonces deshumaniza y, si esto es así, la marcha del hombre se encierra se desorienta al confundir tecnología (valor instrumental) con vida lograda o plena (finalidad argumental). Dicho de otro modo: **la subordinación del ser humano a la técnica hace imprevisible el sentido último del acontecer humano**. El optimismo progresista es sólo aparente.

Para hacerse cargo de esta situación, conviene tener presente la reflexión heideggeriana, que hace décadas ya intuía en la técnica, "la asunción de los fines"⁶⁹:

⁶⁹ Cfr. MARÍN PEDREÑO, Higinio. *Inédito*.

constatar que, en el trabajo instrumental el efecto de la acción queda fuera del instrumento, (el efecto de la acción de un martillo queda fuera de él) y al mismo tiempo caer en la cuenta de que el desarrollo tecnológico convertiría a la técnica en depositaria de los fines y efectos de su acción. De manera que la técnica, en un progreso y desarrollo sin precedentes, no sólo deviene intermediaria de la acción, sino que crece y se perfecciona en la acción misma, aumentando su capacidad operativa y, por tanto constituyéndose ella misma, en el mundo en que el trabajo humano opera, al menos, primordialmente.

La relación hombre-técnica, el *pathos* moderno, se sitúa en una zona de privilegio pues el hombre ha sido capaz de crear un instrumento que no sólo le libera de la acción manual, también de la reflexiva. Esta situación de **cibernesis**, deviene inteligencia artificial, ahorrando soberanos esfuerzos al *homo faber* en su despliegue laboral e instrumental. El nuevo *pathos* moderno se presenta como óptimo y privilegiado en comparación con cualquier otro estadio de la humanidad, pero, al mismo tiempo, el acontecer humano nos demuestra que lo óptimo también se puede convertir en lo pésimo: sólo el hombre es capaz de hacerlo. Dicho de otro modo, a mayor grado de desarrollo, mayor grado de perversión, aunque en términos absolutos la humanidad se encuentra mejor, más libre y más segura que nunca.

El riesgo de esta nueva relación hombre-técnica, lo apuntaba al principio, es la subordinación del ser humano a ella. El hombre ha creado instrumentos que alivian no sólo su despliegue manual también el reflexivo: acaba convirtiéndose en esclavo de dichos instrumentos; es más, termina por pensar en términos de **cibernesis o inteligencia artificial**, de manera que, si le sustraes las nuevas técnicas, no sabe trabajar y muy probablemente tampoco vivir. Somos conscientes del desarrollo de máquinas que son capaces de procesar más información de la que el hombre es capaz de interpretar y asimilar, hasta el extremo de que llegará un momento en el que podrán tomar decisiones.

Se verá cómo, en arquitectura, no pocos arquitectos deben sus novedosas expresiones formales al uso de los programas informáticos, sosteniendo que sin ellos es imposible abordar la nueva imagen de la arquitectura. En esta línea, Alejandro Zaera, autor de la interesante terminal de Yokohama en Japón, mantiene la tesis de que el uso de los ordenadores no queda inscrito solamente al ámbito de la representación o al ámbito de la “herramienta” de diseño. Zaera sostiene que: *“cuando estás dentro de la herramienta te permite pensar de manera distinta. Entendemos el ordenador como una herramienta que es capaz de recoger procesos o inputs que generan, casi por sí mismos forma. Mientras la gente piensa en el espacio y en las texturas, nosotros ya teníamos en la cabeza una estructura de comandos que, cuando hacíamos un dibujo, implicaba trim, offset, etc. El problema de todo esto, en frase de Zaera, no es otro que, cuando trabajas, ya no sabes lo que estás haciendo porque la herramienta es muy sofisticada y realiza muchas operaciones que no controlas”*⁷⁰. Es una manera de pensar la arquitectura de forma digital.

⁷⁰ Cfr. Entrevista a Alejandro Zaera. *Un mundo suave*. Hidetoshi Ohno. Pasajes de Arquitectura y Crítica, nº 40. Madrid, 2.002. Pág. 31-32.

La herramienta misma se ha hecho espacio: un “adentro” en el que ocurren cosas como consecuencia de otras desencadenadas por el usuario que controla: **la herramienta se ha hecho mundo**. La cualidad de ese “adentro” es una manera distinta de pensar.

A partir de esta nueva situación, sería interesante plantearse la arquitectura desde el punto de vista virtual. Es evidente que los avances en informática posibilitan la visualización de **espacios arquitectónicos no lineales** (Frank Gehry, Rem Koolhaas, Peter Eisenman). El concepto de virtualidad forma parte importante en nuestro acontecer profesional arquitectónico, ya que la virtualidad problematiza las ideas dominantes de estabilidad, de realidad y de espacio. Esta situación de las nuevas herramientas de la configuración arquitectónica, genera interrogantes que no se pueden obviar, a saber: ¿Es lo virtual en arquitectura una simulación de la realidad? ¿es lo virtual el nuevo espacio a construir por los arquitectos?

4. La crisis del espíritu pone en cuestión la imagen clásica, que consideraba que el hombre está constituido por dos factores no homogéneos: el espíritu y el cuerpo. Hoy se piensa y afirma desde amplios sectores que entre estos dos elementos existe una relación tal que el espíritu está privado de toda influencia sobre el cuerpo. Según la imagen clásica, el espíritu es el que predomina, y hoy por el contrario, esa hegemonía no se percibe.

Así las cosas, si somos incapaces de una concepción última del universo, de atisbar un sentido unitario de la historia y de realizar y dar sentido a nuestras acciones en un mundo tecnificado, ¿qué fuerza puede tener el espíritu? En nuestro mundo, no se niega que el espíritu sea lo más alto en valor, lo que no se ve con la misma claridad es qué influencia puede tener y cómo puede imponerse a las fuerzas que podríamos llamar inferiores.

5. Por último, hay que relacionar estos fenómenos que hemos detallado con otros emergentes, cruciales para nuestra vida: **la globalización y el multiculturalismo**. El desarrollo de la informática y de los sistemas de comunicación ha abolido los tramos de espacio y los lapsos de tiempo. Una tienda en la quinta Avenida de Nueva York puede ser reproducida a escala variable en cualquier capital de provincia de Europa, pero además el concepto de ciudad se desvanece, como advierte Jean F. Lyotard, al considerar que “*Telecomunicación y Teleproducción, no necesitan ciudades bien hechas*”⁷¹. Así, la imagen de un individuo delante de su ordenador, en su *cubiculum*, sustituye a la del ciudadano que vive y se desenvuelve entre los demás. Naturalmente, existe una íntima conexión entre la planificación urbana, y la imagen mental que se tiene del individuo.

El mundo conocido se ha convertido en un *globus universalis*. Como advertía Gadamer: “*los horizontes se fusionan*”. Este último apartado más que un aspecto de la crisis de la sociedad contemporánea, es una paradoja que quiero hacer notar brevemente: al mundializarse la economía, crece el miedo a perder la identidad que tradicionalmente se había relacionado con el lenguaje y las tradiciones. **La paradoja consiste en que simultáneamente a la globalización, el mundo se nacionaliza enfatizando la identidad frente a la diversidad: “los gigantes globalizados hacen más fuertes a los enanos locales”**.

⁷¹ Cfr. LYOTARD, Jean F. *Modalidades postmodernas*. Tecnos. Madrid, 1.993.

Aunque en los epígrafes siguientes exploraremos esta cuestión, más detalladamente, quiero adelantar que al respecto de la paradoja descrita arriba, **el nacionalismo, el ecologismo y el socialismo constituyen una alianza contra la globalización**. Se oponen a la mundialización de la economía de corte liberal llevada a cabo por las superpotencias, intentando al cabo, proteger lo menor, lo local, lo singular, lo diferente, en definitiva lo otro. Lo otro por el mero hecho de ser distinto adquiere relevancia y protagonismo. El repliegue nacional, social y ecológico contra la voracidad liberal de los mercados y las turbulencias económicas, termina generando una suerte de síntesis que recupera o como advierte Giddens⁷², reinventa de manera figurada⁷³ las tradiciones y los recuerdos nostálgicos.

Frente a la destradicionalización y la desterritorialización operada por el flujo de redes de información, el mundo tiende a replegarse sobre los recuerdos y sobre la memoria local con la pretensión de recuperar la identidad que empezó a borrarse en la primera industrialización moderna del XVIII y XIX, y que, al cabo devino desarraigo cuando la concentración industrial se transformó en flujo nodal.

Antes de concluir este apartado, me gustaría hacer unas reflexiones de índole histórico en torno al fenómeno de la globalización, que cuestionan el rendimiento de los repliegues nacionalistas y culturales, así como la fecundidad de tales opciones, que se suscitan frente a una mundialización entendida exclusivamente en términos colonialistas.

La idea de que un pueblo mantiene intacta su identidad encapsulándose sobre sí, evitando la entrada de ideas ajenas a su propia cultura y tendentes a disolver su significación cultural, es a mi juicio una ilusión verosímil pero no real. **No se puede ser genuino a solas**. Las culturas inician períodos de decadencia cuando, al entrar en un proceso de alabanza interna acaban refiriéndose siempre a sí mismas, rechazando lo ajeno y exterior por extraño. El cruce de corrientes ideológicas, artistas y talentos de diversa índole permite la renovación, condición *sine qua non* para la perpetuación. En esta línea, y creo que la historia así lo revela, los nacionalismos entendidos como aislamientos sólo producen esterilidad y encallamiento. La peculiar diferencia entre Atenas y Esparta refleja la diferencia entre una ciudad abierta a las artes, a la política, a la filosofía, etc. y una ciudad que se ensimismó. Esparta no alumbró poetas, pensadores ni arquitectos. Consiguió significarse y proteger una identidad hueca. El arte del siglo XVI en Francia hubiera sido muy distinto sin la llegada de los artistas italianos a la corte francesa, siendo el caso más paradigmático el de Leonardo da Vinci muriendo en los brazos de Francisco I. A principios de siglo XX, había más cuadros impresionistas en Estados Unidos que en Francia, condición ésta sin la cual a mi modo de ver, el arte americano no hubiera encontrado su originalidad y explosión creativa. El propio Bruno Zevi reconoce que, sin la apertura Inglesa a Europa, no hubiera llegado a las islas el clasicismo. La esterilidad cultural -en forma de arte ramplón, literatura pomposa, y calumniosa respecto del pasado y el entorno- que se produjo en todos los países de corte totalitario y dictatorial a lo largo del siglo XX en Europa y Asia (nacis, soviéticos, maoístas,

⁷² Cfr. GIDDENS, Anthony. **La tercera vía**. Taurus. Madrid, 2.002.

⁷³ Arrojado el sujeto a este mundo de lo global (desarraigado, destradicionalizado y desterritorializado), la recuperación del origen y de la memoria sólo parece razonable desde la ideologización, es decir desde un proceso de reinención y reedición corregida. La historia ya no es tanto el lugar desde el que procedo sino el que se genera y alumbró actualizadamente con tintes nacionalistas, etnológicos y ecológicos. **La memoria queda insertada en el sujeto por la propia acción del sujeto, en una suerte de constructivismo emotivo y mágico de identidades matrices**, en un fenómeno típicamente postmoderno.

fascistas) también desvela una pobreza cultural que no se dio en sus homólogos liberales: Estados Unidos, Inglaterra, Francia, etc.

En resumen: la transferencia mutua de ideas, culturas, arte, política y ciencia que, a lo largo de los tiempos, se ha llevado a cabo entre distintas regiones y países del mundo, ha sido a mi juicio condición de posibilidad de un enriquecimiento y de una diversidad cultural que, insisto, no hubiera tenido lugar sin la multiplicidad de intercambios. En este sentido y aunque parezca contradictorio con lo dicho anteriormente, no es rigurosamente cierto que la globalización homogeneice y uniformice hasta los extremos que no pocos autores describen. La globalización multicultural diversifica y estimula frente al repliegue nacionalista que al radicalizarse, agota, excluye y recluye.

1.3 El pensamiento único: "La lógica economicista"



La humanidad evoluciona hacia una sociedad global en un triple sentido: el de la "comunidad de cooperación mundial", el de la "comunidad mundial de la violencia" y el de la comunidad mundial de sufrimiento y la pobreza.

El pensamiento único es aquel que se nutre y perfecciona con la lógica capitalista. Es la traducción en términos ideológicos -con carácter de totalidad y universalidad- de intereses de un conjunto de fuerzas económicas de capital. También se define, desde un punto de vista más genérico, como el conjunto de procesos económicos, tecnológicos y científicos que en su articulación transforman y definen el nuevo orden mundial. Los valores a los que apela este tipo de pensamiento son: bursátiles, monetarios, informativos, multimedia y ciberculturales.

La reorganización de la economía y el desarrollo hasta la sofisticación tecnológica más exquisita de los medios de comunicación, firman la nueva **Biblia Neoliberal** en los siguientes términos: libre intercambio, privatizaciones, monetarismo, competitividad y productividad. Así pues, las sofisticadas redes de información y los mercados financieros se constituyen en los principales sistemas nerviosos de nuestras sociedades modernas.

Las estructuras de poder tradicionales se han alterado, estableciendo un modo de pensamiento único que presenta el siguiente orden jerárquico de poder: **económico, mediático y político**. Esta nueva situación jerárquica explica y justifica que, en una suerte de flujo continuo e indisoluble: "quien posee el poder económico e informativo posee el poder

político”⁷⁴. Hasta el punto, diría yo, de que **lo real no es tal si no es reflejado en clave de comunicación. Dicho de otro modo: lo real tocado por los *mass media* deviene noticia, saber: acontecimiento.**

En este sentido, parece lógico abordar el pensamiento único desde el punto de vista de la mundialización de la economía y de la mundialización de la información, como supuestos previos al poder político, teniendo en cuenta que el mundo económico es el último trasunto de la unidad pretendida de la modernidad ilustrada y filosófica: **en el dinero la pluralidad es convertible en unidad.**

En relación al primer apartado - **el económico** - cabe destacar que el poder económico mundial lo centralizan Europa Central, Estados Unidos y Japón. En estos tres focos, se dan cita simultáneamente los grandes agentes financieros, las más importantes concentraciones industriales y lo más granado de la innovación tecnológica. No obstante, conviene destacar que el arco Asiático-Pacífico emerge con una fuerza inusitada estimulada por la mundialización de la economía y por el dinamismo económico de Japón y China. Esta situación desplaza a los dueños tradicionales del mundo hacia Asia, algo que no sucedía en Occidente desde el s. XVI. En resumen, parece no alejarse de la realidad la percepción de un proceso de colonización inversa, en el que países no occidentales influyen en las pautas de Occidente; uno de los efectos secundarios no previstos.

Otro aspecto de la mundialización económica es el paradigma de mercado, el cual sustituye al de la máquina y a las certezas de la era industrial (pensamiento fuerte). El mecanicismo heredado del s. XVIII, en cuya virtud, al comprender racionalmente el mundo se creía que se podría manejar para nuestros propósitos, deviene metáfora económica y financiera, convirtiendo el darwinismo natural de las especies, en darwinismo económico y social.

En un mundo concebido según el paradigma mecanicista, el futuro era predecible a partir del conocimiento de las condiciones iniciales y las modificaciones que introduce nuestra actuación. En cambio, el paradigma de mercado convierte al mundo y a sus decursos posibles –el futuro- en la secuencia consiguiente a una conversación desconocida, es más, a una conversación sin argumento o sentido. De modo que sobre lo que se sigue de lo que hay –las consecuencias, los frutos, el futuro- no tenemos un conocimiento mejor que pongamos por caso el meteorológico: las predicciones sólo cobran objetividad a *posteriori*, es decir, cuando dejan de serlo. Los economistas hablan de turbulencias, inestabilidades, terremotos o huracanes financieros y explican lo ocurrido simulando el discurso predictivo. **El futuro se hace predecible a *posteriori*.**⁷⁵

Por tanto, los procesos globales justifican su propia lógica, como único criterio de medida y legitimidad. Sin embargo, someter el actuar humano a la lógica economicista deviene abandono de cuestiones encumbradas por la modernidad, que hasta nuestra época y desde la Ilustración, correspondía custodiar y defender a la política y a la moral: justicia,

⁷⁴ Cfr. Este es el caso del **Sr. Berlusconi** en Italia. Multimillonario y magnate de los medios de comunicación, primero, y Presidente de la República, posteriormente.

⁷⁵ Esta cuestión la desarrollaremos más detalladamente en el epígrafe 1.7: **La aceleración del tiempo genera un futuro opaco.**

igualdad, etc. Por otra parte, en lugar de estar el mundo cada vez más bajo nuestro control, parece fuera de él -un mundo desbocado⁷⁶ - como ha puesto de relieve Anthony Giddens.

En cuanto al segundo apartado - **el mediático e informativo** - el paradigma de la comunicación sustituye al paradigma del progreso indefinido: existe una necesidad imperiosa de comunicar interfiriendo en la política de manera escandalosa, generándose conflictos y rivalidades atroces entre poder político y medios de comunicación. La globalización económica conduce y necesita una homogeneización social y cultural; en concreto los medios de comunicación de masas difunden y proclaman el modelo cultural inspirado en los Estados Unidos. Tal situación no es ilógica, porque la mundialización presupone la homogeneización de los comportamientos y la estandarización de los gustos y costumbres. Esta tendencia a la unificación global dispara y aumenta paradójicamente los repliegues nacionalistas y regionalistas que protegen los gustos, comportamientos y costumbres de la tendencia difundida por los *mass media*.

Siendo así, conviene recordar a quienes, a mediados de los ochenta, difundían **el final de la historia** y las ideologías, que ahora la historia, la tradición y las costumbres emergen con más fuerza si cabe, protegiendo la identidad cultural de los pueblos y **estados-nación**, frente a la nueva colonización, que no pudiendo asumir las culturas históricas, las uniformiza siempre en términos de producción y consumo. De manera que, al constatar la tendencia a la uniformidad social y cultural, así como la sumisión a la fe y la liturgia de los nuevos valores neoliberales y económicos, también presenciamos la tendencia a la difuminación de las culturas, la desaparición de las fronteras y contornos, conduciendo, a primera vista, a la disolución de las identidades culturales. Todo contexto de destradicionalización, ofrece la posibilidad de una mayor libertad de acción de la que existía antes; lo que sucede es que al acorralar la tradición, las costumbres e historia de los pueblos, las identidades culturales y personales cambian.

Las formas con las que se manifiesta el proceso de mundialización económica y comunicativa son de índole **inocua y neutral** y al mismo tiempo, **terminal**. Es terminal por ser la fase final y conclusiva del proceso de modernización, tanto del mundo, como de sus estructuras políticas, económicas y sociales. Dicho de otro modo: la globalización se entiende como un proceso lógico y conclusivo de toda la historia moderna, teniendo un carácter de hipermoderno más que de postmoderno. Es inocua y neutral porque la ideología que sustenta al proceso de globalización, se considera al margen de pensamientos, tradiciones, costumbres y concepciones del mundo, así como de proyectos y planteamientos de índole moral y política.

La cuestión es si podemos considerar como adecuada la lógica economicista para abordar problemas morales y políticos o si conviene repensar la globalización mas allá de los ideales estratégicos del liberalismo triunfante. Lo que en ningún caso dará buen resultado es considerar que las cuestiones morales y políticas son económicas para justificar el pensamiento único. **La unidad de lo plural (económica) no parece tener suficiente alcance**, pues deja fuera de sí a quien no puede ocupar un lugar en ese espacio, a saber, los que no

⁷⁶ Cfr. GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus Pensamiento. Madrid, 2.002.

compran, ni venden ni producen y consumen. El "consumo" ha sustituido al trabajo como localizador social: **los que no consumen no tienen sitio**. Así, me parece oportuno concluir con una de las reflexiones que recorre gran parte del interesante libro de Jesús Ballesteros, "*Ecologismo personalista*"⁷⁷, en el que se hace notar que, si se considera como único criterio motor a la lógica economicista o razón calculadora, se termina valorando sólo aquello que pasa por el mercado y tiene precio. Tal situación deviene devaluación del mundo del "cuidado", negándose los derechos a aquellos que no pueden cuidarse a sí mismos: los pobres, los enfermos, los ancianos, los marginados, los deportados, etc.

1.4 La ciudad cosmopolita y multicultural: "La Metrópolis"

*"Creo que todavía estamos aferrados a esa idea de la calle y de la plaza como dominio público cuando éste está cambiando radicalmente. Con la televisión, los medios de comunicación, y toda una serie de otras invenciones, podría decirse que: el dominio público ha desaparecido"*⁷⁸.

Al traer a colación el paradigma contemporáneo de Ernst, que evoqué al principio, no parece ilusorio entender la ciudad como el plano sobre el que acaban superponiéndose a modo de *collage*, realidades sociales diversas, así como modos de vida y de entender la propia existencia a menudo contradictorios. La ciudad, se nos presenta como un conjunto fragmentario de formas arquitectónicas yuxtapuestas, con experiencias culturales y estilos diversos que es difícil unificar. Como advierte Anthony Giddens, autor de la famosa tercera vía: "*nuestro mundo se torna cosmopolita; nunca ha habido más gente en contacto regular con otros que piensan de manera distinta, generándose una sociedad destradicionalizada.*"⁷⁹

Por otra parte, el triunfo del capitalismo en el mundo ha alterado las relaciones comerciales y económicas tradicionales y convencionales que, entre otras cosas, se ha traducido en la acumulación desorbitada en torno a los nuevos centros no tanto de desarrollo industrial como de creatividad y de información. Estas nuevas formas de acumulación ciudadana ya no pueden entenderse con el patrón de la ciudad tradicional.

La nueva forma de configuración de la ciudad que estamos presenciando en las recientes áreas de concentración de capital, es considerada como "**la metrópolis**". Grandes concentraciones urbanas, que no son consideradas como ciudades en el sentido tradicional y post-industrial del término. Metrópolis quiere decir dominio de una ciudad sobre un inmenso territorio, aunque en la sociología moderna se revela como: **multiplicidad, dispersión y flujo**. Flujo de economía y de información en sus diversas versiones y medios. Solá-Morales establece varias características de esta nueva forma de agrupación urbana que me parece oportuno traer a colación, a saber: "*La metrópolis es una selva, una colisión de*

⁷⁷ Cfr. BALLESTEROS, Jesús. *Ecologismo Personalista*. Tecnos. Madrid, 1.995. Pág. 13-44.

⁷⁸ Cfr. KOOLHAAS, Rem. *Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili 100. Barcelona, 2.002.

⁷⁹ Cfr. GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus Pensamiento. Madrid, 2.002. Pág. 58.

innumerables fuerzas que tienden a extenderse de manera ilimitada. Las metrópolis son descentradas, carecen de un único punto central, histórico, y tienden a multiplicar los coágulos o retenciones de flujo en los que se densifica la actividad y, por lo tanto, la edificación. Desde el punto de vista espacial, metrópolis es dispersión y desde el punto de vista relacional, metrópolis es centro de una sofisticada red de información acumulada y distribuida en un sistema disperso en el territorio. La metrópolis está constituida por agregados descentrados y conexiones”⁸⁰.

La producción de la metrópolis no puede ser entendida en términos industriales, esto es, bienes u objetos materiales. La metrópolis produce y genera creatividad e información, invención, que es exportada a todas las partes del mundo conectadas con ella y alejadas. Así, más que en el centro que carece, en la multiplicidad de nudos focales de la metrópolis, es decir, concentraciones de realidad en sus diversas versiones, la característica principal es el transporte telemático y no espacial, y la red de conexión infinita que se traduce en un conglomerado de flujos de energía. El **flujo** es quizá el término que mejor define a la metrópolis, en clara deuda con el pensamiento de Deleuze.



Para Manuel Castells, **la nueva economía**, a la que obedece la metrópolis que hemos explorado se basa fundamentalmente en: “**1. La gestión del conocimiento y la información** como base de productividad y competitividad **2.** Esta nueva economía, del conocimiento y de la información, **es global**, es decir que las actividades económicas están articuladas globalmente y funcionan como una unidad en tiempo real. **3.** La tercera característica es que esta nueva economía **funciona en redes**, en redes descentralizadas dentro de la empresa, en redes entre empresas y en redes entre las empresas, y sus redes de pequeñas y medianas empresas subsidiarias”.

Cfr. Manuel Castells. *La ciudad de la nueva economía*. Pasajes de arquitectura y crítica nº 35. Madrid. 2.002. Pág 34 y ss.

En la metrópolis, es la información la que se extiende, se dilata y se expande de manera desmesurada, invadiendo y colonizando no sólo las esferas y áreas públicas de la ciudad sino también las privadas (parcela que antes era encomendada a arquitecturas y objetos más tradicionales). **Flujo**, pone de relieve lo fugaz y cambiante de la realidad, siempre variable y movediza, siempre versionada por una posterior, como el agua de Heráclito, en permanente devenir. Insistiendo en esta línea, quiero hacer notar que, más que un flujo, lo que en realidad acontece en la metrópolis es una multitud de ellos, constituyendo una malla y superando la idea tradicional de vía o conducto. Ignasi de Solá-Morales

advierte que *“las ciudades y la arquitectura no escapan a esta situación sino que constituyen lugares nodales en los que esta intersección global encuentra las interconexiones más*

⁸⁰ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Gustavo Gili. Barcelona, 2.002. Pág. 51.

poterosas”⁸¹. En esta línea, insiste Solá-Morales, “la arquitectura ha de tener la capacidad de recortar su forma, de modo que sea sobre todo plásticamente receptora de cualquier tipo de intercambio”⁸².

La metrópolis no puede ser considerada o abordada como si tuviese una estructura interna que justificase su forma. Crece mucho más rápidamente que una gran ciudad post-industrial como París o Barcelona, pues la metrópolis cuenta con fabulosos medios públicos y privados, tecnologías punta y avances científicos de última generación que pueden convertir una estepa en un área urbana de altísima densidad en tiempo *record*.



La nueva economía, sostiene Castells, no es ajena a la transformación de las ciudades, hasta el punto de que **son las propias ciudades los medios de innovación tecnológico y empresarial más importantes**. “Los medios de innovación tecnológica, casi sin excepción, son grandes áreas metropolitanas con ciudades potentes impulsando esas metrópolis.” A través de las redes de empresas que se generan en las metrópolis, de las innovaciones y del propio capital, atraen continuamente los dos elementos clave del sistema de innovación que son: la capacidad de innovación (talento de personas con conocimiento e ideas) y capital, sobre todo capital riesgo, que es el capital que permite la innovación.

Cfr. Manuel Castells. *Op. cit.* Pág 35 y 36.

acumulación de población y realidad, coloniza el territorio sin lógica y estructura previa. **Las metrópolis, en su despliegue amorfo, caótico e impredecible, ciegan.**

Mas adelante veremos cómo el propio concepto de lugar tiende a desaparecer, al perder la densidad simbólica que tenía en épocas anteriores, toda vez que en nuestro mundo las fronteras y los contornos se difuminan. Las ciudades pasan de ser el ámbito de

⁸¹ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.*, pág. 89.

⁸² Cfr.-SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.*, pág. 89.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

concentración de mano de obra, para una sociedad industrializada, a convertirse en aquello que se extiende sin control alrededor de los viejos caminos de comunicación, dando como cierta la expresión de que “el medio es el propio mensaje”. Hoy, no parece relevante el lugar como el espacio donde se hace posible y real la comunicación y el encuentro porque el flujo comunicativo es simultáneo, múltiple y en tiempo real.

Así, en estos nuevos modelos de sociedad cosmopolita mundial, se han difuminado los **contornos** culturales, económicos, religiosos, políticos, etc., siendo nosotros la primera generación que aún puede adivinarlos. Este proceso multiculturalista y polifónico de instrumentos de diversos timbres, mal negociado y gestionado, que se impone en Occidente y Asia, potenciado con los procesos migratorios no sólo sur-norte también este-oeste, obliga a repensar la concepción y manifestación de la Arquitectura, así como su inserción en la ciudad. En esta misma línea cabe decir que el rechazo a los recién llegados que con frecuencia no asimilan la cultura dominante por no querer renunciar a su identidad, conduce a un aumento desorbitado de la diversidad y al mismo tiempo del individualismo, donde cada cual es militante de sí mismo.



La ciudad se ha transformado en un escenario en el que suceden multitud de acontecimientos; incluso la propia ciudad deviene acontecimiento. Al mismo tiempo, resulta imposible la clásica distinción entre realidad y simulación, entre representación y mundo (Matrix), entre persona y replicante (Blade Runner), debido a la falta de parámetros referenciales de verificación de lo real. Ahora lo cotidiano y lo doméstico imitan al mundo de los *mass media* produciéndose un fenómeno de inversión representativa que cancela la posición del sujeto autoconsciente como punto de referencia, como arranque del conocimiento y como origen de la representación. **La ciudad ha perdido su rostro y el hombre la capacidad de mirar.**

Una de las cuestiones relevantes en nuestra contemporaneidad, como ha hecho notar Giandomenico Amendola, es **el encuentro con los otros**: aquellos que llevan dentro, lo que está fuera. El autor de *La Ciudad Postmoderna*, sostiene que “no se trata sólo de que la ciudad potencie, gestione y aumente la relación con los semejantes, sino con aquellos distintos a nosotros”⁸³, intentando superar el relato de la Torre de Babel y haciendo de la

⁸³ Cfr. AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna*. Ediciones Celeste. Madrid, 2.000. Pág. 278.

variedad un recurso de desarrollo y de ganancia más que de pérdida. La ciudad multiculturalista, que es diversa por excelencia, tiene como núcleos centrales: la tolerancia, el diálogo con el otro y la hipermedialización, constituyendo estos núcleos su principio organizativo básico. Este modelo de ciudad se aproxima más a Los Angeles de *Blade Runner*, que a las metrópolis totalitarias de **1984** de George Orwell o de *Un mundo feliz* de A. Huxley. En las totalitarias, el peligro era el dominio del hombre por el hombre y en las multiétnicas, el peligro es el riesgo de la imposibilidad de vivir con el otro y el diferente.

Merced a esta situación, quizá se entienda mejor cómo en algunos círculos intelectuales se ha producido el deslizamiento del pensamiento ilustrado de “libertad, igualdad y fraternidad” hacia el pensamiento multicultural de “libertad, diversidad y tolerancia”: “vivo contigo, también si no te comprendo”⁸⁴.

⁸⁴ Cfr. AMENDOLA, Giandomenico. *Op. cit.*, pág. 284.

1.5 Sociedad "hipertexto": Archipiélagos en red

Que la sociedad occidental está cambiando y está adentrándose en una nueva modernidad que altera el modo de pensar y de actuar, la economía y la técnica, el arte, es un hecho que constatamos en nuestras vidas. Resulta así, que no es menos real que esas mutaciones hacen necesarios cambios importantes en nuestro modelo tradicional de organización social, laboral, incluso política. Los grandes cambios que caracterizan esta nueva modernidad son, en opinión de Francois Ascher, los siguientes: "la metapolización, la transformación de los sistemas urbanos de movilidad, la formación de espacios-tiempo individuales, la redefinición de la correspondencia entre intereses individuales, colectivos y generales, y las nuevas relaciones de riesgo"⁸⁵.

Alvin Toffler denomina a esta nueva era, "La tercera ola"⁸⁶: la primera fue el tránsito de las sociedades de cazadores a las agrícolas y la segunda el traslado de las agrícolas a las industriales. "La tercera ola" se caracteriza por una economía de servicios que desplazan a la fabricación como principal fuente de riqueza. El trabajo mental sustituye en las ciudades al meramente físico. Esta situación tiene enormes ventajas para el hombre, pues no sólo aumenta la libertad de elección al haber más puntos de venta y más productos, también aumenta la igualdad al deteriorarse las jerarquías de todo tipo hasta su desestructuración, reduciéndose la burocracia.

Nada de lo dicho, hubiera sido posible sin el desarrollo tecnológico, que se ha convertido en la infraestructura básica del capitalismo neoliberal: sin informática y telecomunicaciones no habría economía global, ni mundialización de la comunicación, es decir, una economía que en su despliegue mundial funciona como una unidad en tiempo real con conexiones instantáneas. Los primeros en desarrollar y difundir esta tecnología fueron el ejército y las altas finanzas internacionales, pasando a finales de los ochenta a las fábricas, posteriormente a las oficinas y en la actualidad a nuestros hogares por medio de múltiples prótesis terminales. La repercusión de esta nueva era, "la de la información", varía según culturas y países; no obstante, creo que posibilita un cambio en la gestión laboral y organizativa que me parece oportuno reflejar.

Analicemos más detalladamente estos avances científicos, los cuales englobaré en tres grupos: la teoría de juegos, las ciencias cognitivas y las teorías del caos. La teoría de juegos y racionalidad limitada ha influido poderosamente en el ámbito económico, sociológico y político con aplicaciones inmediatas en estos mismos ámbitos. Esta teoría ha puesto de relieve que los medios de que se dispone para alcanzar un fin podría multiplicarse en situaciones que llamamos inciertas. El desarrollo de las ciencias cognitivas permite explicar algunos mecanismos del pensamiento permitiéndonos familiarizarnos con conocimientos algorítmicos, distinción entre *software* y *hardware*, e intensifican nuestros modos de representación, de racionamiento y de organización. Por último, las teorías del

⁸⁵ Cfr. ASCHER, Francois. *Los nuevos principios del urbanismo*. Alianza ensayo. Madrid, 2.004. Pág. 56.

⁸⁶ Cfr. TOFFLER, Alvin. *The Third Wave*. William Morrow. Nueva York, 1.980. (*La tercera ola*. Plaza & Janés. Barcelona, 1.987).

caos o de la complejidad nos permiten analizar bifurcaciones, el azar, etc.

En los tres frentes a los que me he referido, la retroalimentación se convierte en imprescindible para un modo de actuar reflexivo: **la retroalimentación permite modificar lo que precede por lo que se sigue**. Las causas se ajustan por las consecuencias que devienen de un conocimiento de los efectos de las acciones. Este desarrollo ha revolucionado los conceptos de estrategia y táctica, la gestión de las empresas y la planificación. “**El conocimiento ya no está separado de la acción, sino que se encuentra integrado en la propia acción**”⁸⁷. Cada acción se basa en una hipótesis de resultado; el análisis del resultado de cada acción permite afinar o invalidar dicha hipótesis: la calidad y la velocidad del retorno de la información se revelan como decisivas, llegando mucho más allá de los cuadros de mando usuales.

Junto a esta situación de hiperdesarrollo tecnológico, paralelamente se van generando nuevos modos de asentamiento y nuevos vínculos, aunque a mi modo de ver, mucho más débiles y frágiles. Estos nuevos vínculos están constituidos por nervios muy finos, de toda índole, que le confieren mucha mayor elasticidad. El nuevo tejido nervioso se revela como elástico y heterogéneo dando lugar a un tipo de sociedad en red, con nervios interconectados por los que parece que fluyen ágilmente personas, objetos e informaciones, todos ellos interconectados. Así, parece que se supera el rango mecánico y orgánico (jerárquico) de relaciones, alcanzándose una suerte de relacionabilidad conmutativa que incrementa la pertenencia a sistemas de intereses colectivos. En esta línea, advierte Alejandro Llano: “*Para hacernos cargo de la nueva complejidad conviene abandonar el pensamiento jerárquico que considera unas tareas superiores a otras, como si hubiera unos trabajos directivos y otros meramente operativos. Todos dirigen a su nivel (...) Lo importante no es tanto estar arriba como estar dentro; lo importante no es el rango sino la inclusión; mas valioso que tener poder es tener peso*”⁸⁸.

Los individuos, hoy, pertenecen a muchos sistemas a la vez y de manera simultánea a universos diferentes, generándose de este modo un tipo de **sociedad hipertexto**: cada palabra pertenece a varios textos a la vez, participando en cada uno de ellos de un modo concreto e interactuando con otras palabras, que cambian de sentido y sintaxis en función del texto en el que se ubiquen.

La sociedad hipertexto posibilita que las personas se encuentren en campos distintos, interactuando en un campo de modo profesional y en otros de modo familiar, en aquéllos deportivo, etc, no siendo necesarias ni la co-presencia, ni la proximidad. El individuo se ha resuelto en “palabra” que puede pasar de un campo a otro, bien desplazándose, bien telecomunicándose, haciendo malabarismos en el intento de cambiar de campo. Lo que conviene advertir es que hay grupos sociales y personas que no pueden pasar de un campo a otro porque no están en red: son los excluidos de la sociedad y del mercado, que no multipertenecen a campos distintos sino al suyo propio, es decir, al marginal y periférico.

⁸⁷ Cfr. ASCHER, Francois. *Op. cit.* pág. 33.

⁸⁸ Cfr. LLANO, Alejandro. *El diablo es conservador*. Eunsa. Pamplona. 2.001. Pág. 169.

Las ciudades modernas, las empresas e industrias se han generado al amparo del modo de proceder del capitalismo liberal⁸⁹, aunque hoy constatamos, que tales empresas y ciudades empiezan a abandonar el sistema económico basado en la industrialización, definido como la plétora de actividades que tiene por finalidad la explotación y transformación de materias primas, entrando en un nuevo modo de economía que bien puede denominarse como cognitiva, a saber, la que tiene como finalidad la producción y usos de conocimiento, información e incluso procedimientos.

Así, hace notar Ascher que el carácter estratégico de esta economía del conocimiento confirma el hecho de que los grandes países industrializados ya no son los productores y elaboradores del producto acabado para su venta, sino que dejan la producción y elaboración material a otros. **La economía cognitiva es el producto más acabado de la época contemporánea de mundialización y globalización: sociedad hipertexto y pertenencia conmutativa a varios campos a la vez.**

Existe por tanto una relación directa entre la economía cognitiva y el nacimiento de la sociedad hipertexto. Esta economía lo es también por la hiperdivisión del trabajo que aumenta considerablemente, por la cualificación y especialización lejos de las áreas de producción, que no se ven alteradas debido al alto grado de desarrollo en transportes y la instantaneidad en la comunicación. Se entiende, por tanto, que la subcontratación a estas nuevas empresas sustituya el antiguo modelo de organización empresarial en la que todo se producía en el mismo local o sede (Ford, IBM, General Motors, etc). Por ello, este proceso de externalización del proceso productivo modifica y altera las ciudades y el territorio, convirtiéndolo en un espacio global de producción.

La red, paradigma del desarrollo tecnológico de finales del s.XX, que hace posible trabajar en tiempo real, conduce no sólo a los cambios que todos presenciamos en nuestros trabajos, también a los modos de organización de los mismos. Richard Sennet, hace notar que la red, la net-economía, vehiculiza el cambio del sistema de organización tradicional (en pirámide o cascada) hacia una **estructura de archipiélagos** ubicados en el mismo plano, que se encuentran conectados en tiempo real con el centro neurálgico del sistema del que dependen y operan. La red se resuelve en una suerte de medio global que articula y relaciona los distintos modos de producción. La estructura de archipiélagos o islas, resuelve *a priori* cuestiones como la desvirtuación, apropiación indebida y caducidad de las ideas y productos (cuya vida útil se reduce muchísimo) y reduce los plazos, los trámites, el papeleo y la burocracia.

Los archipiélagos acaban por ser **condensaciones de flujo de información**, es decir coágulos. Tales coágulos pueden gestionarse de manera casi autónoma en una red de

⁸⁹ El capitalismo tomó prestada su estructura organizativa de las tres grandes estructuras de poder que tradicionalmente se daban cita en las sociedades occidentales hasta el s. XIX, a saber: el Ejército, la Corona y la Iglesia. Tales estructuras se gestionaban según un sistema jerárquico piramidal, en cuya virtud los procesos organizativos seguían una cadena de mando interna. Hoy constatamos que dicha cadena de mando supone una clara ralentización para la organización y gestión del trabajo en las empresas privadas, agudizándose en la Administración pública bajo el epígrafe “burocracia”. Desde otro punto de vista, la estructura piramidal supone algunos “riesgos” para aquel que, al proponer una idea, observa cómo en su ascensión hacia el vértice de la pirámide es desvirtuada, o apropiada injustamente por otro situado más arriba, o sencillamente que al llegar a la cima ha caducado. Todo ello, constatan no pocos sociólogos, agota la creatividad, reduce y coarta la iniciativa y mina la motivación, con resultados muy alejados de lo deseable en términos de producción y rendimiento laboral.

redes, por lo que el agente laboral, empresa o como quiera llamarse, en un momento y lugar concreto pasa de ser una parte de la empresa o de la sociedad, en el sentido tradicional del término, a un fragmento constituido por el cruce o red de fragmentos de múltiples empresas y lugares. Lo local y singular se globaliza en la red, advierte Manuel Castells. De esta forma todo es más flexible y dinámico, a saber: más ágil.

Lo dicho arriba no es más que la punta del *iceberg*, que revela y manifiesta la necesidad de que la sociedad se dote de los instrumentos necesarios para sacarle partido a esta nueva flexibilidad que permiten las nuevas tecnologías de la información, y limitar los posibles perjuicios de una nueva revolución, que abre las puertas a una **Tercera Modernidad**⁹⁰, superándose así el hastío postmoderno.

En resumen, la multiplicidad de cambios tecnológicos, laborales, sociales, políticos, económicos, culturales y, a la postre, territoriales a los que da lugar la sociedad hipertexto a la que nos hemos referido y la economía cognitiva, confirma la idea de que nuestro mundo se ha adentrado en un nuevo proceso de modernización, la tercera modernidad, que da lugar a una nueva revolución urbana, también la tercera.

Las ciudades ya no son concentraciones de población, alrededor de núcleos industriales, sino concentraciones de un conocimiento a gestionar, en lugares diversos del planeta. La gestión del conocimiento no coincide espacialmente con los lugares de materialización y manufactura de los productos: la gestión puede estar en las antípodas de la elaboración. Así, justamente por ser las ciudades metrópolis, el ámbito en el que se gestiona el conocimiento, en conexión unas con otras, instantánea y globalmente, el lugar desaparece como el centro donde se produce cualquier suerte de encuentro, ha perdido su dimensión simbólica.

Lo público, lo multicultural y lo multiétnico, no se halla en los centros de equidistancia, accesibles desde cualquier punto de la ciudad. Lo público es la red y la red es asequible en el ámbito privado. Dicho de otro modo: lo privado ya no carece de lo público porque hasta lo público se ha privatizado. Pero la dimensión privada de lo público, a saber “el ocio y la expansión”, ya no se da dentro de la ciudad sino en los bordes de la misma, en los llamados “centros comerciales”, que aparecieron en Estados Unidos a finales de los cincuenta y que proliferan en Europa en la actualidad. Lo que antes era privado y tenía un lugar en los centros de las ciudades hacia los que convergían todas las direcciones, (ágora, foro, plaza mayor, etc.), ahora se produce en la periferia: los nuevos

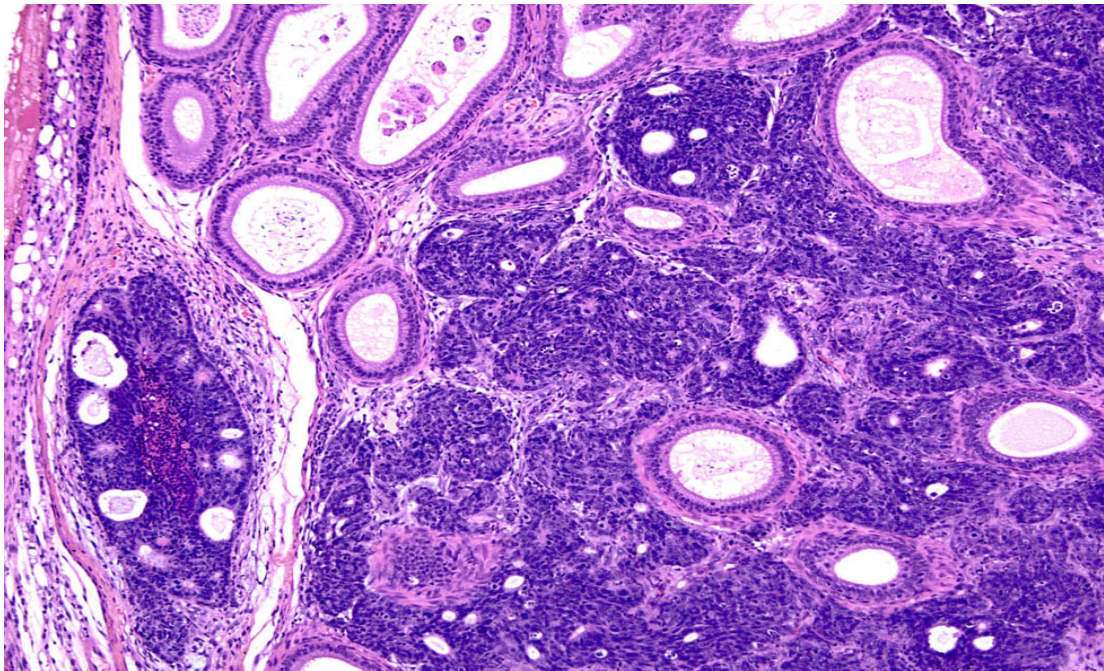
⁹⁰ **Tercera Modernidad** es un término empleado por Francois Ascher en “*Los nuevos principios del urbanismo*”: la primera modernidad y su revolución urbana suscitaron nuevas ideas (paleourbanismo) y las primeras utopías: abarca el período denominado Edad Moderna y va desde el fin de la Edad Media hasta el principio de la Revolución Industrial. La segunda modernidad y su revolución urbana produjeron modelos y dieron nombre al urbanismo: ocupa el período de la Revolución Industrial, que asiste a la transformación de la producción de bienes y servicios, subordinados a la lógica capitalista. La **tercera modernidad** y su revolución urbana están dando lugar a nuevas actitudes frente al futuro, nuevos proyectos, nuevas formas de pensar.

lugares de lo común donde el ciudadano deviene masa y el hombre se hace soledad. Allí, se reinventan temáticamente las tradiciones y costumbres, lo común y lo local. La ciudad se privatiza cultural y postmodernamente en sus bordes, allí donde todos consumen lo mismo.

1.6 Pérdida del centro: “Axialidad y Anonimato”

Se ha visto que la metrópolis carece de estructura interna, y es inmediato pensar que la “planificación racionalista” que intentaba solucionar los problemas de la ciudad tradicional, deviene fracaso, al no poderse anticipar desde el presente las constantes mutaciones, cambios e incluso las nuevas herramientas y mecanismos que el futuro genera, y que son imposibles de predecir desde el presente. Así, en este nuevo modo de ciudad, la planificación racionalista que se extiende hasta el urbanismo de nuestros días, se resuelve en una suerte de instrumento incapaz, colapsante y asfixiante, debiendo ser sustituida la planificación por el **control**: del desorden y del caos.

Toda vez que el concepto de centro ha desaparecido en la metrópolis, como también ha sucedido con todos los elementos urbanos que lleva consigo (plaza, parque, jardín, calle,



Pensar la ciudad se ha resuelto en pensar el objeto más complejo. Un objeto que, en nuestros días, deviene formidable y colosa máquina de producir agrupamientos y multiplicar soledades, siguiendo una lógica cancerosa de aceleración y crecimiento.

El crecimiento canceroso, polifónico y babélico, de las nuevas áreas urbanas, sin dirección ni forma, convierte a la ciudad en el sitio complejo donde todo, hasta el propio lugar, se vuelve incierto. “Cada ciudad -afirma Marco Polo en las ciudades invisibles de Italo Calvino- recibe su forma del desierto al que se opone”. En nuestra época ese desierto es el nihilismo, a saber, la carencia de centro, la desnaturalización de las relaciones sociales, la pérdida de cualquier fundamentación ontológica y la pérdida del espacio como elemento simbólico.

barrio, etc.) no pocos autores (Koolhaas, Colin Rowe, Freed Koetter, etc.) insisten en la tesis de que sólo cabe el **control** como única vía de “organización”, siendo éste un término paradójicamente planificador. Si la ciudad ya no crece de manera racional y moderna en las metrópolis, al devenir la planificación instrumento arcaico, será el control el único parámetro que indique de algún modo los mecanismos que se han de articular, en el intento de poder

hacerse cargo del crecimiento y la manera peculiar de expansión (metástasis) de la ciudad *ciber-post*, tipificada por: la dispersión, los grumos, las salpicaduras, las densidades nodales, etc.

Al desaparecer el concepto de centro y los elementos urbanos colaterales que lleva consigo, el espacio de la ciudad deviene “no-lugar”, anónimo. Si el lugar no importa, tampoco importa el camino que llega a él. Si todos los lugares son iguales, o si ninguno de ellos es tal cosa, los recorridos y las vías de acceso son indiferentes: los recorridos y caminos conducen a “no-lugares” o mejor dicho, **los atraviesan**. La centralidad, el orden y funcionalidad de la ciudad moderna prevista en el urbanismo racionalista, se transforma en **axialidad**, y en lo que al ciudadano metropolitano respecta, en **vagabundo errante**. La crisis de la universalidad erige en su caída una rara suerte de universalidad negativa: la equivalencia universal y la indiferencia axiológica de la diferencia.

Como ya se ha indicado, los grumos y cúmulos nodales concentran toda la información en la metrópolis. Así, el lugar se ha convertido en ciber-espacio y por ello desaparece el concepto de movilidad (física y psíquica) puesto que, en esta situación, en la que estar en un nodo es estar en todos, el desplazamiento carece de sentido. No hay un aquí ni un allí, sino un antes y un después, o mejor si cabe, un sistema de lenguaje binario e informal.

Rem Koolhaas percibe que la ciudad metrópolis se sustenta sobre una tecnología sin precedentes, que sigue manteniendo como telón de fondo al capitalismo, en un nuevo proceso de colonización mundial que llamamos globalización. El instrumento de los instrumentos de este nuevo período es la red y la malla de comunicaciones que recreando un espacio virtual coloniza el mundo conocido. Internet y la extensión de infinitas redes y flujos de información, convierte “**el tiempo**”, en el sentido tradicional y euclidiano del término, en el elemento común para todo el globo: un instrumento franco. Siendo así, conceptos tales como recorrido y distancia desaparecen como entidades espaciales, puesto que no sólo toda la información que fluye es accesible a todos, sino también “a la vez”. Este nuevo modo de entender el tiempo como elemento globalizador deviene **sincronización**. “*El centro de las metrópolis actuales es el tiempo, siendo el espacio la periferia*”⁹¹, advierten Virilio y Brausch. **El tiempo sin el espacio es una sucesión de simultaneidades: un montón de “a la vez” que se suceden unos a los otros.**

La conversión del tiempo real en tiempo virtual sincronizado para todo el globo, es lo que convierte el lugar en “no-lugar”, en anónimo, y al ciudadano, en vagabundo amnésico. **La cuestión de fondo es cómo hacer la ciudad local, si el centro está fuera de ella. Esta es la razón por la que en la metrópolis no se percibe centro alguno.**

⁹¹ Cfr. VIRILIO, Paul & BRAUSCH, Marianne. *Voyage d’hiver. Entretiens*. Parenthèse. Marseille, 1.997. págs. 70-71.

1.7 La aceleración del tiempo genera un futuro opaco

*"¿A dónde irá ahora? Apenas puede recordar de dónde viene."*⁹²

En relación al futuro hablaremos extensamente en el presente trabajo, aunque conviene advertir, como indicaba Popper, que **no podemos saber lo que sabremos en el futuro, pues si así fuera, ya no sería futuro**. De otra parte, si el futuro fuera totalmente asible, la vida carecería de la imprevisión y el riesgo tan definitorios de lo humano. En cualquier caso, la anticipación del futuro o dicho de otro modo, el aseguramiento frente a un futuro incierto tranquiliza el ánimo del hombre, y la incertidumbre ante lo desconocido, advierte la psicología moderna, genera inquietud y, a la postre, ansiedad. Richard Sennet ve, con ojo de lince, algo parecido aunque lo identifica con épocas de la historia de la humanidad en las que las grandes guerras, el hambre o las catástrofes obligaban al hombre a improvisar, que es lo correlativo a la sobrevivencia⁹³. Para Sennet, lo peculiar de la situación actual está en el carácter de improvisación aunque superadas y en cierto modo dominadas las hambrunas, y los desastres naturales: *"lo que hoy tiene de particular la incertidumbre, advierte Sennett, es que existe (la precariedad, la improvisación y la impredecibilidad) sin la amenaza de un desastre histórico"*⁹⁴.

Sin embargo, hoy que la ciencia ha alcanzado cotas insospechadas y que los modelos matemáticos y físicos se esfuerzan por prever lo imprevisible, paradójicamente se constata un fenómeno curioso: el futuro está velado y como advierte Daniel Innerarity se torna invisible⁹⁵. En un mundo en el que las áreas del saber se han especializado y multiplicado las esferas del conocimiento hasta la sofisticación, la abarcabilidad de los hechos y los fenómenos deviene inabarcable, con la subsiguiente frustración que conlleva no ser capaz de entender el mundo en que vivimos. Ya el viejo Ortega advertía que **"lo que nos pasa es que no sabemos lo que nos pasa"**.

En otras épocas el futuro se hacía más cierto, en la medida en que el mundo era más doméstico y manejable, y los avances científicos parecían abarcar toda la realidad. Junto a esa situación de manejabilidad de lo real, conviene sumar la poca tradición que existía, incluso la reducida preocupación por lo que habría de suceder. Quizá por eso, la vida parece tener más valor en la actualidad que en otras épocas, no sólo la humana, también la medioambiental: finitud de los recursos, cambio climático, aumento de población, etc. Incluso diría que dentro de nuestra época, el valor depende de la situación geográfica y cultural, pues no resulta tan dolorosa la catástrofe en el tercer mundo como en el primero.

⁹² Cfr. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Poetry and Truth*. Public Affairs Press. Washington, 1.949. Pág. 692. *Poesía y verdad*. Alba. Barcelona, 1.999.

⁹³ "A finales del siglo XV, el poeta Thomas Hoccleve escribió en el Regimiento de los príncipes: ¡Ay! ¿Dónde está la estabilidad de este mundo?, un lamento que aparece también en Homero, o en las lamentaciones de Jeremías en el Antiguo Testamento". Cfr. Richard Sennett. *La corrosión del carácter*. Anagrama. Barcelona, 2.000.

⁹⁴ Cfr. SENNET, Richard. *Op. cit.* Pág. 30.

⁹⁵ Cfr. INNERARITY, Daniel. *La sociedad invisible*. Espasa Calpe. Madrid, 2.004. Pág. 179.

La tecnificación del mundo, la posibilidad de conectarse en tiempo real con cualquier parte del planeta, y la red global de comunicaciones absuelven el concepto tradicional de tiempo, por lo que el espacio desaparece y el futuro o lo lejano tiende a acortarse. La anticipación es tan vertiginosa que ya no es posible la previsión ni la observación. El futuro se desvanece en la vivencia de un presente instantáneo y continuo que se anticipa a cualquier reflexión o vaticinio científico. **En cierto modo, el mundo antes de ser ya ha sido.**

Higinio Marín advierte que la corriente expresión "*el mundo cambia deprisa*"⁹⁶ denota la constatación de que las referencias de nuestro mundo ya no son continuas ni estables. El mundo no es el lugar sobre el que las cosas pasan, sino que él mismo es el que pasa vertiginosamente, por lo que la vieja percepción de que era el hombre el que tenía una velocidad de transformación superior al mundo, gira copernicanamente hasta su opuesto: hoy el mundo cambia más deprisa que el propio hombre, quedándole como único punto de apoyo, la constatación de que la transformación misma es lo estable y seguro.

El mundo ilustrado vaticinaba, fruto de los innumerables desarrollos e inventos científicos, un futuro cada vez más cercano y previsible. El futuro acabaría siendo próximo, puesto que el desarrollo tecnológico cada vez sería mayor. Hoy en día, este pensamiento se ha hecho realidad, pero al mismo tiempo hemos de advertir que la incertidumbre no ha desaparecido sino que por el contrario ha aumentado. Como ya hemos notado, la proliferación de ámbitos diversos de múltiples conocimientos, la imposibilidad de hacerlos uno, conduce a la dispersión en el conocimiento del mundo y de lo real, por lo que, paradójicamente, a mayor grado de desarrollo se advierte juntamente mayor inabarcabilidad. La aceleración, la disminución del tiempo como cantidad, no sólo reduce el presente sino que lo desvanece. Al mismo tiempo, el presente deviene pasado inmediato, la novedad tiene una caducidad instantánea y la tradición desaparece como tal. En la disfunción del puro presente, en la reducción del futuro a presente continuo y en la desaparición y devaluación de la tradición, el hombre no sólo queda saturado, sino que pierde su identidad y hasta el propio sentido común. Si el presente ya no es el tiempo sin cambios sustanciales, que nos permite realizar una actividad sin la sospecha de estar muerta antes de nacer, sino la renovación y la muerte, entonces nuestra relación respecto del futuro deviene provisional.

No cabe duda de que la ralentización de los avances científicos en épocas pasadas suponía una mayor extensión temporal del presente y la existencia de un pasado al que se podía recurrir para entender el momento en el que uno vivía. Sin embargo, la explosión del conocimiento, la fragmentación del mundo en áreas sujetas a distintas disciplinas, la aceleración y caducidad de los productos de la ciencia, abrevian el presente hasta el punto de hacerlo un lugar no inseguro, sino más bien meramente provisional: cada vez estamos menos tiempo donde estamos. Si como advierte Lübbe el presente es un mero lugar de paso casi instantáneo desde el que nada puede ser observado, entonces el mundo deviene transitorio y no parece haber posibilidad para una visión ni para un asentamiento en lo real⁹⁷. **Del mundo ya sólo se puede predicar que pasa, que lo único que podemos aprender de él es su caducidad. Diría más: nuestro mundo ya no es nuestro, ni propio, sino ajeno. No**

⁹⁶ Cfr. MARÍN PEDREÑO, Higinio. *Op. cit.* Pag. 7.

⁹⁷ Cfr. HERMAN Lübbe. *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*. Springer. Berlín, 1.994. En Daniel Innerarity, *La sociedad invisible*. Espasa Calpe. Madrid, 2.004. Pág. 182.

deja de ser paradójico al respecto, que en la época de la información instantánea de lo real, el mundo sea un extraño para el hombre: recibimos información masiva e instantánea de un mundo que no conocemos.

La aceleración del tiempo aumenta la distancia entre generaciones consecutivas, los instrumentos y productos de la ciencia son renovados y sustituidos permanentemente, nuestro envejecimiento también se acelera, nuestra capacidad de sorpresa también se ve mermada y la sabiduría y el conocimiento no tienen objeto porque no encuentran algo lo suficientemente estable.

La anticipación temporal del futuro y su inmanentismo lo hacen más ajeno y provisional. La cercanía ante lo inesperado, que se pensaba lejano, reduce la visibilidad y la capacidad de preparación, incluso de la asimilación que permitía la antigua estabilidad y estaticidad del mundo. **El futuro precipitado queda velado, se torna inseguro y verosímil, a saber, opaco.** "El futuro ya no es lo que era".

Insistamos en esta cuestión. Decir que la vida es complicada, incluso compleja, es poco más que una tautología. La nueva complejidad, advierte Alejandro Llano, nos deja perplejos. Habermas se refiere a ella como la nueva inabarcabilidad, en la que nuestros recursos resultan ser impotentes para reducirla y gestionarla.

Complejo es aquello que está muy relacionado, es la constatación de un mundo en la que todo influye en todo, de modo que no es fácil descubrir la red de conexiones que nos permita dar un diagnóstico certero y en modo alguno un pronóstico fiable. La inabarcabilidad de nuestro mundo actual lo es en gran medida por la complejidad, no tanto del objeto de nuestro conocimiento, como por nuestro modo mismo de conocer que ha alcanzado un grado de especialización tal, que prohíbe hacerse cargo globalmente de lo que se pretende analizar⁹⁸. Así, como ya hemos advertido anteriormente en este trabajo, las soluciones que se puedan dar a diversas cuestiones, por no ser cuestiones simples sino complejas, devienen frustración. Entiendo por frustración no sólo el error en la solución de un problema, también una solución parcial o a medias. Si la solución a un problema complejo es fragmentaria entonces es la solución a sólo una parte de ese problema. También convendría añadir a este respecto, que la complejidad y la inabarcabilidad no prevén todos los efectos secundarios, sólo los que se derivarían de aquel fragmento que se ha hecho abarcable. Pero un fragmento no es todo el objeto, por lo que hay muchos riesgos, de que el resto de fragmentos que no ha sido posible analizar generen otros efectos secundarios, esta vez perversos. Los efectos perversos son los que dan al traste con cualquier intención de solución de un problema, como no sea asumiendo que tal solución es meramente provisional, a saber, precaria. **La pronosticabilidad posterior al diagnóstico deviene ilusoria, insegura, inestable e incontrolable.** Cada vez resulta más difícil hacer algo sin consecuencias, advierte Higinio Marín.

⁹⁸ Alejandro Llano indica que los factores determinantes de esta nueva complejidad son cuatro: en primer lugar, "**la fragmentación y la segmentación**" de las áreas del saber que son correlativas al astillamiento de lo real; en segundo lugar, "**los efectos secundarios**" no deseados y la constatación de la necesidad de gestionar tales efectos (efecto *boomerang* y *backlash*), en tercer lugar "**la anomia**", a saber, la ausencia de referentes y normas indiscutibles así como la desregularización de las instituciones y, por último, "**la implosión**" correlativa a la anomia: la explosión seca producida por el vaciamiento interior. Cfr. Alejandro Llano. *El diablo es conservador*. Eunsa. Pamplona. 2.001. Pág. 159.

De manera que nuestro aumento de desarrollo científico-tecnológico reduce las predicciones respecto del futuro para un mundo que se torna complejo y para un observador que se ha vuelto aislado, sin referentes. En el pasado, el precario e incipiente desarrollo de las ciencias permitía una mayor abarcabilidad, pues eran pocos los que sabían mucho y la posibilidad de hacerse cargo global de lo real era mayor. En cambio, hoy son muchos los que saben poco de muy poco, por lo que las respuestas a las solicitudes de una cuestión son periféricas o meramente accidentales. A este respecto puedo entender que el desarrollo de una red global de comunicaciones, en cierta medida, sea ocasionado por la necesidad de estar verdaderamente comunicadas todas las áreas del saber y que, quizá con esa intercomunicabilidad pudiera solventarse el problema del aislamiento. No obstante, no son pocas las doctrinas, ni los intelectuales que advierten una mayor impredecibilidad en la actualidad para los efectos perversos no deseados por la acción del hombre. Decidir hoy es más difícil que en el pasado, porque las variables que intervienen en el proceso han aumentado indiscriminadamente y los pronósticos con frecuencia son refutados, por lo que la anticipación del futuro parece convertirse en mera futurología poco fiable: magia.

Dada la reducida vida útil del presente, las verificaciones científicas, incluso la propia realidad, pierden relevancia. Las cuestiones que abre Sennett a este respecto son inmediatas: "¿Cómo pueden conseguirse objetivos a largo plazo, en una sociedad a corto plazo? ¿Cómo sostener relaciones sociales duraderas? ¿Cómo puede el ser humano desarrollar el relato de su identidad e historia vital, en una sociedad compuesta de episodios y fragmentos?"⁹⁹ Quizá por eso, nunca como en estos tiempos, convenga saberse dentro de una tradición, poseedor de un origen que lo precede y que dota al ser humano de una memoria e historicidad que él mismo por sí sólo no puede generar. **Estar fuera de toda suerte de origen, tradición e historia, conduce a un "presentismo sin perspectiva"** que devalúa la vieja certeza de que "uno solo no vale para sostenerse a sí mismo, que el destino en cierto modo es compartido, y que el sujeto, **el yo**, es necesario para otros, aunque uno no lo advierta", como ha hecho notar Paul Ricoeur¹⁰⁰.

La situación actual sugiere, a mi modo de ver, mayor amplitud del punto de vista, alejarse del presente para tener una visión cabal de lo que está sucediendo. Qué duda cabe que nuestro mundo es mucho mejor que otros, que nuestra época es la más desarrollada de la historia conocida y que el hombre aparentemente se siente más seguro toda vez que el mundo se ha tecnificado. Qué duda cabe también de que el nivel y la calidad de vida que pueden alcanzarse hoy en día no fueron siquiera sospechados en épocas anteriores y que las desgracias naturales afectan cada vez a menos gente, y cuando suceden, la capacidad de reacción es casi inmediata. En definitiva, creo no alejarme de la verdad si afirmo que vivimos en el mejor mundo histórico conocido. Sin embargo, el mundo en red plantea cuestiones que en modo alguno están resueltas y que

⁹⁹ Cfr. SENNETT, Richard. *Op. cit.* Pág. 25.

¹⁰⁰ Cfr. RICOEUR, Paul. *Oneself as Another*. Trad. K. Blaney. *University of Chicago Press*. Chicago, 1.992. Pág. 165-168. (*Si mismo como otro*. Siglo XXI).

de ningún modo estaban ya indicadas en un pasado no muy lejano. La axialidad del mundo, la red de flujos que conforman nuestra realidad, la capacidad de conocer en tiempo real no parece que sirvan si no hay una suerte de facultad de discriminación que me permita interpretar. La capacidad de decisión queda mermada, reduciéndose a una suerte de “decisionismo voluntarista” cuando tal decisión no quede postpuesta indefinidamente con la esperanza de poder abarcar toda la realidad para tener un criterio certero.

Hoy es más necesario tener capacidad de interpretación que de acumulación de datos, que nos permita en cierto modo sintetizar el conocimiento analíticamente recibido. Interpretar es el nuevo futuro, es la forma de recomponer la realidad compleja y fragmentada. El problema de nuestro mundo no es de falta de información sino de exceso de mensajes. Nos sobran datos, nos faltan criterios. Si la anticipación deviene precariedad y perplejidad, como hemos visto arriba, la conquista de un nivel de interpretación (facultad de recomposición de lo disperso) es, no tanto lo que me va a adelantar el futuro como lo que me va a permitir entender el presente. Más que vaticinar un futuro opaco conviene hacerse cargo e interpretar el presente.

1.8 De los centros históricos a las intensidades de identidad

La situación descrita arriba genera nuevos elementos e interrogantes, y pone en cuestión conceptos tales como: la memoria histórica de una ciudad, la identidad cultural y el espacio urbano. Así, al referirnos a **la memoria histórica**, habremos de distinguir entre la memoria de la ciudad y la de su población global, cuya historia, costumbres y tradiciones son cada vez más dispares, de suerte que al afirmarse y construir la propia identidad, se deja una huella en la diversidad. De otra parte, **la identidad cultural** y la defensa de lo propio frente a lo ajeno y diverso, se agudiza en términos de localismos, regionalismos y nacionalismos que pretenden protegerse de la multiforme manifestación de las culturas, ideas y razas que se dan cita en el mismo ámbito y espacio.

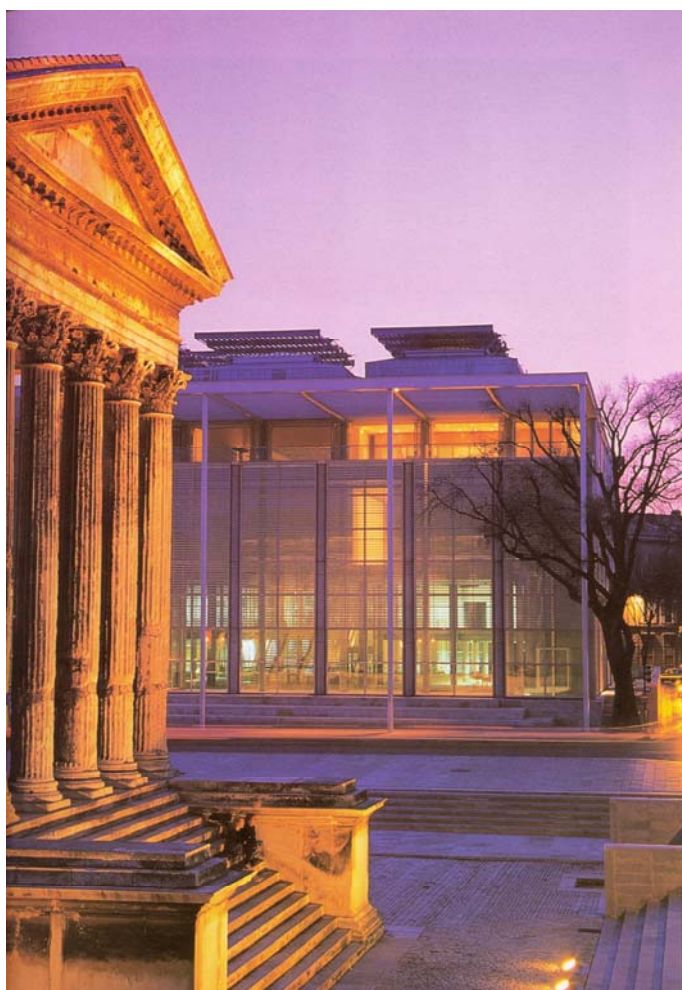


Fachada lateral del Whing Hall, Princeton University, Princeton, New Jersey, 1971, de los arquitectos Charles Gwathway & Robert Siegel



Fachada principal del **Whing Hall**. Ejemplo de nueva escritura, en clave moderna, sobre un fondo de lectura histórico y neoclásico.

La ciudad es el libro en el que la historia es leída y a la vez es escrita. Pero sucede que es un libro de compleja y difícil lectura merced a la inabarcable plétora de mensajes y a la inasible multirreferencialidad de las partes y códigos de receptores. Es, una suerte de **maridaje entre memoria y leyenda**. Es en frase de Giandomenico Amendola, "*una reserva de conocimiento que nadie puede agotar u organizar de manera definitiva y universal*"¹⁰¹. Además, el intento desde el Renacimiento de sentar las bases para que la ciudad transmita con fluidez la historia, considerada como bagaje irrenunciable, conduce: a la cita literal o a la concreción de los vínculos y enlaces necesarios para establecer una conexión del pasado con el presente en un texto único.



Norman Foster ganó el concurso para crear la nueva mediateca en un emplazamiento singular, junto a la Maisson Carrée, en Nimes, Francia. 1.985-1.993.

La lectura de un texto único, con carácter de totalidad, en relación con la ciudad, parece que sea justamente lo más idóneo para facilitar al ciudadano una respuesta a su búsqueda de verdad formal. La extrema variedad de la ciudad contemporánea, diversa y cosmopolita, impide la síntesis unitaria, mientras que la historia y el patrimonio facilitan esa unidad de texto narrativo que permite unificar e integrar lugares, significados, recuerdos, leyendas e imágenes.

En este sentido, la lectura global de la ciudad desde la tradición, postura eminentemente gadameriana, por cierto, considerando el patrimonio como el repertorio desde el que es posible nutrirse y perfeccionarse, que diría Chesterton, facilita la comunicación que se perdió con el movimiento moderno, haciendo *tábula rasa*. Por otra parte, el riesgo en el que, con poca frecuencia se ha caído es la reinención del pasado para convertirlo en un espectáculo museístico, que aumenta, aun más si cabe, la confusión entre alta cultura y cultura popular, entre mercancía y obra de arte, entre realidad y ficción, entre sacro y profano.

No se trata tanto de

¹⁰¹ Cfr. AMENDOLA, Giandomenico. *Op. cit.*, pág. 234.

imponerse sobre lo que es histórica y culturalmente ajeno y diverso como de respetar - abriéndose a otros modos de cultura - la tradición multiseccular, porque, al conservar y entender el pasado, explicamos el presente, pero ese conservar y entender no es inmovilista, es generador de nueva historia. Tenemos la obligación de generar nueva historia, no de transmitir solamente la que hemos recibido. Discrepo, en este sentido, de aquellas actitudes que consideran que el desarrollo de la ciudad, en términos de arquitecturas y formalismos actuales y de vanguardia, debe inscribirse sólo en el ámbito de la periferia urbana, considerando los centros históricos como recorridos museísticos que convierten a la tradición de las ciudades en meros folclorismos o *kitschs*.

Los centros históricos deben ser respetados, pero dicho respeto es sobre lo bueno, no sobre lo viejo, porque lo único respetable es la bondad y no solamente la vejez. Lo histórico es intervenir, sabiendo que unas veces es respetar y otras demoler y construir, dando testimonio de la época en la que nos ha tocado vivir y no solamente del espacio sobre el que actúa la arquitectura. Cualquier otro planteamiento sería, a mi modo de ver, anacrónico y poco fecundo al hacer prevalecer el espacio sobre el tiempo.

En resumen, hay un miedo atroz a maltratar nuestra memoria porque, haciéndolo, podemos padecer una amnesia cultural, y al perder nuestra identidad no sabemos quiénes somos. En el fondo esa actitud culta tan aplaudida, disfrazada y maquillada el complejo de creer que todo lo que se haga será peor que lo que está ya hecho. Pero sabemos que las ciudades siempre se han hecho diacrónicamente, manteniendo las piezas de valor significativo y destruyendo las que nada aportan.

Nuestro **espacio**, “herido por nuestra historia”, como gusta decir a Javier Carvajal, se convierte en el ámbito de desarrollo de una red de redes y de estructuras de “**archipiélagos culturales**” que conviene poner en relación. Son los agujeros y los nexos de unión, los nuevos espacios de la compleja realidad arquitectónica. Esta es la cuestión: la manera de establecer vínculos entre los diferentes modos de ser que se acomodan en la ciudad en nuevas formas de hábitat, relacionar pacíficamente a una **población muy híbrida**, intentando evitar las colonias, por no decir guetos, y potenciando los espacios intersticiales entre diferentes agrupaciones sociales y usos.

El tránsito se convierte en el paradigma principal y fundamento de la espacialidad urbana. Se trata de encontrar nuevos conceptos urbanos que consideren la participación de los ciudadanos en su generación, que tengan como contenido el enriquecimiento y la diversidad social, que tenga sentido dentro de un concepto global de planificación y que impulse una cultura poética. Naturalmente, esta postura se enfrentará con aquella que considera **la realidad como mercado**, y que asocia imagen a consumo.

A tenor de tal situación, advierte Angélique Trachana que, con objeto de que la Arquitectura no sufra una reducción significativa espacial, convirtiéndose sólo en valor de cambio, conviene destacar la necesidad de **evitar** “*la estandarización del hábitat y la masificación productiva, la trivialización del proyecto y la virtualización de la imagen arquitectónica por la mercadotecnia inmobiliaria y la difusión mediática*”.¹⁰²

¹⁰² Cfr. TRACHANA, Angélique. *Arquitectura y cultura mediática*. Arquitectos 162. Número 02/2, pág. 44.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

Esta es la nueva situación arquitectónica, que pone en tela de juicio el planteamiento de la ciudad racionalista que la dividía en episodios y fragmentos de usos, impidiendo que el hombre desarrollara el relato de su identidad e historia: ciudad residencial, ciudad sanitaria, ciudad de las ciencias, ciudad de la justicia, de las artes, etc. Por tanto, no parece que sea suficiente planificar los crecimientos, la movilidad, la vivienda, los transportes, la distribución de los espacios libres y los equipamientos por separado.

En resumen, parece oportuno no ser espectador de una sola ladera del monte; conviene conocer todas sus veredas y no sólo los caminos trillados, llenándonos del aire de todos los horizontes. Siendo así, el apasionante reto de la Arquitectura consiste en conciliar lo propio y lo ajeno, nuestra historia y la de otros, lo viejo y lo nuevo, siendo creativa y generadora de una nueva herencia desde nuestro presente multicultural cotidiano, cada vez más complejo, más contradictorio, más paradójico y más global. En definitiva, más interesante.

1.9 Conclusión: de los estados-nación al fin de los territorios

Constituye un lugar común, la percepción de la ciudad como el lugar de ensayo y análisis de las cuestiones que mejor ejemplifican nuestra época, a saber: el incremento de población y los flujos migratorios, la volatilidad de las ideas, la pérdida de la identidad simbólica, la simultaneidad de zeitgeist, etc. Al mismo tiempo, la política se ha devaluado al subordinarse a los intereses del mercado neoliberal. Este mercado ha superado las fronteras, se ha vuelto supranacional y especulativo¹⁰³, siendo así, que la delimitación de los estados-nación que emergieron tras la Paz de Westfalia tiende a des-delimitarse, se han difuminado, advierte Giddens, toda vez que el flujo de personas de un lugar a otro, la simultaneidad de culturas, ideologías y religiones, la información en tiempo real a escala planetaria, así como los circuitos financieros múltiples constituyen el fondo cartográfico sobre el que la ciudad comparece. En ella y no en los territorios, que ya no coinciden con las naciones, se dan cita en forma amalgamada y sincrética, voces de timbres diversos y particularismos diferenciales que obligan a pensar la ciudad con nuevos instrumentos y desde nuevos presupuestos. Se trata de pensar en términos de complementariedad y no de disyunción, sabiendo que “la diferencia no es solamente la negación del parecido”¹⁰⁴, advierte Daniel Innerarity.

En efecto, los estados-nación y los territorios coincidían. El territorio para Hobbes sería aquello que el estado controlaría a través del orden político, que a su vez regularía la vida civil (ley y orden) y protegería su soberanía de las amenazas transfronterizas. El otro, el diferente, el enemigo siempre estaba al otro lado de la frontera territorial. Naturalmente el estado-nación moderno difícilmente puede presuponer diversidades y particularismos que harían prohibitiva la concepción del territorio como el ámbito de la unidad cultural e ideológica, de la identidad estable y colectiva que se ofrecería al mundo como UNA. Sin embargo, en la actualidad, la realidad ha demostrado que esa unidad pretendida de ideología y cultura intra-territorial ha devenido asfixiante. El principio moderno de universalidad cultural de los estados nación ha sido a costa, no pocas veces, de agresiones a identidades particulares y diferenciales que cohabitaban dentro del marco fronterizo del estado. La localización emergente no es sólo debida a la globalización planetaria homogeneizante, también lo ha sido por la uniformidad política e ideológica pretendida por el estado moderno. Ambas posturas, la opaca moderna y la permeable postmoderna des-

¹⁰³ Félix Duque indica, que, en efecto, “la postmodernidad es una sociedad basada en la comunicación. En ella no se trabaja sobre un material estable o dado, ni tampoco por medio de un intercambio equilibrado de información, sino literalmente especulando con valores inmateriales y aprovechando las fluctuaciones y desequilibrios del sistema.” Cfr. DUQUE, Félix. **Filosofía para el fin de los tiempos**. Akal. Madrid, 2.000. Pág. 29 y Chomsky indica en la misma línea que “En 1.971, el 90% de las transacciones financieras internacionales tenía que ver con la economía real –comercio o inversión a largo plazo– y el 10% era especulativo. En 1.990 los porcentajes se habían invertido y en 1.995 alrededor del 95% de unas cifras incomparablemente mayores era especulativo, con unos movimientos diarios que superaban la suma de las reservas en divisas de las siete mayores potencias industriales.” Cfr. CHOMNSKY, N. **El beneficio es lo que cuenta. Neoliberalismo y orden global**. Crítica. Barcelona, 2.001. Págs. 24-25.

¹⁰⁴ Cfr. INNERARITY, Daniel. **Políticas de la identidad**, en **Nación y libertad**. Fundación universitaria San Antonio. Murcia, 2.005. Págs. 17.

localizan. Por este motivo resulta *“quimérica la representación de la identidad, como una totalidad armónica y sin disonancias, con una territorialidad compacta y unas tradiciones aseguradas.”*¹⁰⁵ Difícilmente el mundo global puede representarse hoy, según la delimitación fronteriza y moderna que cartografiaba el mapa político mundial en colores diversos. En la actualidad, parece más apropiado, anota Higinio Marín, sustituir la representación moderna de naciones por *“mapas de centros de altas y bajas presiones.”*¹⁰⁶ Los contornos tienden a difuminarse, y las identidades particulares también. Los límites al desaparecer se transforman en isobaras que miden altas y bajas presiones, coincidencias de identidad, así como intensidades de flujo, a saber, coágulos de índole: demográfico, informativo, económico, etc. **El nuevo mapa del mundo es un mapa de intensidades.**

El territorio fronterizo que aparecía como fundador del ordenamiento político moderno, en un momento en que la política contenía y gobernaba también a la economía, se ha vuelto poroso y permeable. La defensa de lo universal colectivo sobre lo particular, ha involucionado en perversión y con ella el concepto moderno de territorio. Los flujos demográficos de un lugar a otro, la simultaneidad de identidades de múltiples colores y lenguas babélicas, la emancipación de la economía (transnacional) respecto de la política estatal, han transformado los territorios en elementos de *“geometría variable”* que no se ajustan a las fronteras de la modernidad política. Ahora se trata de controlar los flujos (absueltos de la territorialidad política) y no de potenciar los límites, que al dividir separan y al separar enfrentan. En este sentido, parece que la lógica del flujo, de la movilidad y del desplazamiento, el multiculturalismo y la pluralidad reclaman una forma de pensar la realidad territorial radicalmente distinta donde se abandone la pretensión de ensayar una realidad compacta y delimitada por múltiples soberanías territoriales. El intento de construir una unidad de lo diverso (territorial, económico y político) al margen de la realidad de los flujos y de la diversidad ideológica cohabitante dentro de los mismos territorios, resulta, a mi modo de ver, una ilusión, un **“como sí simulado”**, si no una quimera.

Resulta que el lugar que mejor ensaya y analiza tales cambios es **la ciudad**, en concreto **la ciudad metrópoli**, allí donde lo plural e irregular, lo cambiante y discontinuo comparecen como lo único estable. Habermas advierte con ojo de lince, la sima abierta entre *“una ciudad que se podía diseñar arquitectónicamente y representar mentalmente como un habitat comprensible, y la urbe que tras la industrialización ha pasado a estar incrustada en unos sistemas abstractos que ya no se pueden captar estéticamente como presencia inteligible.”*¹⁰⁷

Francisco Jarauta anota en *“la construcción de la ciudad genérica”*¹⁰⁸: *“la ciudad que pasa a ser uno de los problemas centrales de discusión se convierte en el lugar más real políticamente hablando”*. Percibimos que lo único permanente es el cambio, que el único contexto parece ser la falta de contexto, que la ciudad se ha convertido en la nueva *polis*

¹⁰⁵ Cfr. INNERARITY, Daniel. *Op. cit.* Pág. 15.

¹⁰⁶ Cfr. MARÍN PEDREÑO, Higinio. *Op. cit.* Pág. 9.

¹⁰⁷ HABERMAS, Jürgen. *Ensayos políticos*. Península. Barcelona, 1.988. Págs. 25-26.

¹⁰⁸ Cfr. JARAUTA, Francisco. *La construcción de la ciudad genérica*. Pasajes de arquitectura y crítica, nº 40. Madrid, 2.002. Pág. 38.

donde lo mediático ha colonizado lo privado y doméstico, reduciendo la vida a entretenimiento y la realidad a espectáculo. Las prótesis terminales que nos conectan en tiempo real al mundo global, encapsulan al sujeto en un mundo de imágenes cambiante aunque común (**comunicación**). Se impone decir que la arquitectura es interpelada de manera muy intensa desde fuera de ella misma, dejando atrás su dimensión meramente formal o funcional. La hermenéutica arquitectónica empieza a ser interpelada exteriormente a ella misma. Tal vez, por lo descrito arriba, la arquitectura se presenta en la actualidad como el areópago de discusión en el que con mayor alcance se abordan las cuestiones contemporáneas referentes a la desterritorialización, a la movilidad demográfica así como su aumento, y a la virtualización de la economía especulativa y la realidad hipermediatizada que deviene ficción.

Que las grandes urbes, más de la mitad de las cuales no están ubicadas en occidente sino en Asia, sean las que al mismo tiempo mayor población inmigrante reciben, genera un efecto múltiple: en primer lugar, la necesidad de compatibilizar lo particular con lo diferente, lo otro que antes se daba fuera de las fronteras ahora se halla dentro; en segundo lugar, la descontextualización a la que se ven sometidas razas y culturas que se sienten ajenas a la identidad cultural e histórica de las ciudades; y por último la pérdida de un referente fijo, comúnmente compartido que afecta a nómadas y sedentarios. Para autores como Rem Koolhaas y Jarauta la ciudad ha de ser capaz de posibilitar la complejidad, siendo así que proponen una ciudad que actúe como lugar común y neutro en el que caben todas las culturas y formas de vida en "lo que de común tienen". Es justamente en ese espacio de lo neutro, donde ha de llevarse a cabo la nueva relacionabilidad cívica, pensada en términos de complementariedad y no de disyunción, a saber, en términos de tolerancia que más que apelación a un consenso absoluto, se resuelve en invocación a un modo de vida "tensional" en la que *"no necesariamente tenemos que estar de acuerdo en todo"*. Podemos cohabitar con un *"consenso parcial"*, advierte Innerarity, que pueda ser revisable: **vivo contigo, también si no te comprendo**.

Allí donde se dan cita las nuevas concentraciones de población híbrida y diferencial acontece simultáneamente la pérdida del lugar como espacio simbólico, y no sólo eso, también la tendencia a la desaparición del espacio como lo físico, en favor de un nuevo fondo textual a-rreferencial y virtual, hipermediatizado, cambiante y volátil. En realidad, la ciudad de los que no consumen ni gastan, aquellos que no tienen rostro ni mirada, la ciudad marginal, y la ciudad que *los media* han convertido en imagen, se parecen en tanto la realidad representada no contiene cosa estable a la que atenerse.

Las metrópolis de nueva configuración, como las del arco asiático, dan cabida en el mismo espacio, el espacio del no-urbanismo, tanto a los de la ciudad marginal como a los de la ciudad mediatizada; unos y otros no pueden experimentar vitalmente la historia. Las metrópolis configuran un espacio tan neutro e inocuo, que no caben distinciones, carece de sentido plantearlas. Ruiz de Samaniego advierte al respecto que, con la carencia de papeles sociales estables y de contornos afectivos materiales o físicos, quedan canceladas las polaridades de clase, también entre extranjero y nativo, o entre lumpen y burgués, el otro es encarnado ahora por el *ciborg*, el replicante el alienígena, apareciendo modos de vida *tarantinianos*, de violencia inarticulada e irresponsable.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2.004. Pág.

Blade Runner y *Matrix* sintetizan, a mi modo de ver, la realidad de la desterritorialización, la pérdida de memoria, la confluencia múltiple de identidades diversas y el ocultamiento de la realidad operada por los media. En la primera se muestra un modo de sobrevivencia a la fragmentación y a la descomposición de la realidad. Los *detritus* y desechos con los que se genera el no-lugar urbano, constituyen el contexto a-referencial en el que habita el hombre postmoderno. Que el mundo se haya vuelto fragmento dificulta la elaboración de un discurso unitario, quedándole al sujeto como opción, el tránsito veleidoso y fugaz de fragmento en fragmento. La realidad de *Blade Runner* deviene conjunto de anuncios que acontecen (acontecimiento), pasan y suceden sin conexión: puro espectáculo mediático.



Matrix, supone el curso siguiente a la descomposición de la unidad de lo real, que es su digitalización. Su transformación en estructura matricial numérica, capaz de generar una nueva realidad, aunque de índole virtual. Así pues, en *Blade Runner* y *Matrix*, confluye el tránsito de la descomposición al desierto de lo real, allí donde la razón emancipada de un sujeto disuelto (estructuralismo) y posteriormente aniquilado (post-estructuralismo) en vez de operar sobre el programa de lo

real, desprograma la realidad, la convierte en imagen digital que ocultando la realidad, la manipula hasta hacerla hueca y flotante.

2. Lo Moderno: la inversión de la contemplación y de la acción

2.1 El nuevo modo de pensar: La Ilustración. 2.2 El Telescopio, la duda y la perspectiva. 2.3 Técnica y razón técnica. 2.4 La idea de progreso y el cientifismo. 2.5 Modernidad: perfectibilidad y “Zeitgeist”. 2.6 La profetización del futuro. 2.7 Crisis de la idea de progreso y del método científico: “La física cuántica y la angustia de la ciencia”. 2.8 Paradojas de la modernidad: “sin profecía no hay esperanza”.

2.1 El nuevo modo de pensar: La Ilustración

La crisis del mundo medieval –siglos XII, XIII y XIV – y su superación, llegó a su ápice crítico en la época renacentista. El marco de lo que llamamos **Renacimiento** fue un crecimiento acumulativo y una expansión de riqueza que no se había producido con anterioridad en toda la historia de la humanidad. Esto no quiere decir que el Renacimiento fuera sólo un fenómeno de carácter económico o tecnológico, cual es el caso de la imprenta, inventada por dos orfebres de Maguncia: Gutenberg y Fust, en 1.498. En otros órdenes también se produjeron avances y desarrollos sorprendentes: en el orden **Pictórico**, por Giotto di Bondone (1.267-1.337), quien fue de los primeros artistas que empleó de manera intuitiva y sin instrumentos ópticos la perspectiva lineal; en **Poesía**, por Francesco Petrarca (1.304-1.374), considerado el primer humanista, participó directamente en la recuperación de la cultura clásica a través de la búsqueda infatigable de manuscritos perdidos de autores clásicos, en las bibliotecas de los monasterios. Inventó distintos tipos de estrofa y su soneto sigue vivo como forma de expresión poética; en **Escultura** Donatello (1.386-1.466) fue el que realmente puso a la figura humana de pie, tal y como se había hecho en la Antigüedad. Para ello realizó, como innovación principal, la distorsión de la proporción; y **en Novela**, “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha”, de Miguel De Cervantes (1.547-1.616), representa el último aliento de la caballería medieval en vías de extinción, y la primera obra que aborda el *pathos* de la vida moderna. El rasgo más notable de todos ellos era su espíritu crítico.

La modernidad, dice Jesús Ballesteros, aparece allí donde la exigencia de exactitud en el mundo del arte, va a ser inmediatamente copiada en el mundo científico, ofreciéndose a continuación como paradigma de toda forma de conocimiento¹¹⁰. La culminación del proceso de modernización, así como el interés por **la medida exacta de las cosas** (iniciado por Brunelleschi (1.377-1.446) en Arquitectura, con el **descubrimiento de la perspectiva** hacia el año 1.420; por Leonardo Da Vinci (1.452-1519) en pintura desplazando lo oral por lo visual, haciendo prevalecer **el ojo sobre el oído**, como escribe en el Aforismo 326¹¹¹; y por Galileo (1.564-1.642), en Ciencia, en el cual se genera el **deslizamiento de lo cualitativo a lo cuantitativo**, como señala en su obra *Il saggiatore*),¹¹² se encuentra en la persona de René Descartes (1.596-1.650), en cuya obra se advierte la exigencia de exactitud que se deriva en la **única aceptación de conceptos unívocos** y en la supresión de cualquier término

¹¹⁰ Cfr. BALLESTEROS, Jesús. *Postmodernidad: Decadencia o Resistencia*. Tecnos. 1.989, Madrid, pág. 17.

¹¹¹ Cfr. DA VINCI, Leonardo. *Aforismos*. Espasa Calpe. 4ª Edición. 1.965, Madrid, aforismos 34-37 y 314-450.

¹¹² Cfr. GALILEI, Galileo. *El ensayador*. Aguilar. 1.981, Madrid, pág. 297.

analógico: su pensar disyuntivo y exacto niega la analogía. Así las cosas, este pensar unívoco y exacto, junto con la exclusión de la analogía serán causantes de divisiones y fisuras insuperables para el mundo y la persona. Pensar en términos de **identidad - oposición** y no en términos **diferencia – complementariedad**, es lo que -en el plano epistemológico- demuestra la obsolescencia de la Modernidad, cuestión esta última, a la que me referiré más adelante.

Cuando Descartes transforma la verdad en evidencia, y la evidencia en certeza subjetiva del que piensa las cosas, agitó los espíritus en Europa hasta el extremo, comenzando una larga carrera hacia las certezas racionales como criterios únicos de verdad y asentando los principios que conducen al idealismo moderno que cabe definir **como una filosofía de la conciencia representativa**. Este método, iniciado por Descartes, será formulado de manera más profunda y sistemática por Kant. Tomó cuerpo entonces la idea de que era posible un saber universal, infalible, racional y completo acerca del universo. La razón bien usada se convierte en ciencia cierta: **era la Ilustración**.

Descendiendo al detalle epistemológico, la modernidad es comúnmente entendida como el proceso a través del cual se pone de manifiesto el antagonismo y la dicotomía **razón - naturaleza**. Conciencia y mundo son los ejes fundamentales sobre los que gira el nuevo modo de pensar, a saber, que la realidad es un orden lógico desde el hombre. Hannah Arendt sostiene que *“aquello que ha sido radicalizado por la modernidad es la distinción de la conciencia frente al mundo, y que la única garantía que tenemos de la realidad (objetiva) es la conciencia”*¹¹³.

En este sentido, Daniel Innerarity advierte que *“la verdad es la certeza que el sujeto obtiene al haber asegurado la objetividad”*¹¹⁴ y, en frase de Heidegger, **lo que caracteriza a la edad moderna es la conversión del mundo en imagen y el hombre en sujeto**. El sujeto se convierte en medida de referencia de lo existente como tal. Desde el sujeto se ha de garantizar la seguridad y la certeza; en definitiva se trata de garantizar la objetividad.

El método cartesiano, desarrollado con objeto de garantizar la certeza absoluta, evita las valoraciones, los prejuicios, las opiniones, pues éstas pueden influir en el conocimiento objetivo de la realidad, cuya objetividad se edifica sobre la pretensión de alcanzar una completa exención de supuestos. Por tanto, la propuesta cartesiana trata de afirmar la completa autonomía de un hombre emancipado, separando la conciencia subjetiva del contexto mundano, con la conocida distinción entre *res cogitans* (subjetividad autoconsciente) y *res extensa* (mundo como extensión). Esta escisión o cremallera ontológica, como gusta decir Higinio Marín, con la que no sólo reedita el viejo dualismo antropomórfico, sino que dicotomiza al hombre mismo, establece la pauta de toda la filosofía posterior en Occidente.

¹¹³ Cfr. ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Seix Barral. 1.974, Barcelona.

¹¹⁴ Cfr. INNERARITY, Daniel. *Dialéctica de la modernidad*. Rialp. 1.990, Madrid, pág. 17.

2.2 El telescopio, la duda y la perspectiva

La modernidad, en su conjunto puede sintetizarse como la principal acción del sujeto respecto del proceso de conocimiento, la devaluación definitiva de las apariencias y la inversión del orden jerárquico entre la “vita contemplativa y la vita activa”¹¹⁵, en definitiva, por la universalidad de un sujeto autoconsciente e introspectivo. No es casualidad que la introspección del sujeto y el incremento de la conciencia de la propia identidad, sea simultánea a la posibilidad de leer en privado y por tanto a la autoreflexión (la imprenta permitió la difusión de libros, muchos de los cuales ya se escribían en lengua vernácula), la aparición del espejo plano que permitía la percepción del yo, el autorretrato, las biografías, los monólogos y los diarios.

Hasta la modernidad “la realidad sería tal y como aparece a cada uno de los filósofos, enfermedad que la filosofía padecería desde sus mismos inicios”. La cuestión que se pretende superar es ésta: si las cosas son como se dan, y unas veces lo hacen de una forma y otras de diferente manera, hasta el extremo de que pueden ser contrarias (como la vidriera de una catedral gótica, por el exterior monocroma e interiormente policroma), entonces cabe sospechar al menos que la realidad es y no es al mismo tiempo, y no sólo eso sino que, como en el caso de la vidriera de la catedral, a un hombre le puede parecer tal y a otro, cual. Así pues, si la realidad es sólo aparente, si puede ser algo distinto de sí misma, entonces puede ser y no ser. Si dos sujetos perciben la misma realidad pero ésta no afecta a sus sentidos de la misma forma por que en tal afección colaboran los recuerdos, los gustos, nuestra propia memoria, entonces no hay manera de asegurar el principio de contradicción.

*Lo dicho arriba no deja intacta la cuestión de la belleza y del arte. La belleza deja de ser una cualidad o atributo del objeto o de la cosa que percibimos, pues lo que se percibe puede ser mera apariencia y de las apariencias no se puede asegurar más que lo que son. De modo, que desde la modernidad, sustantivada y subjetivada la realidad, la belleza pierde su carácter de atributo de los objetos y pasa a formar parte de la elaboración del sujeto: **no es algo en el sujeto, sino algo en el objeto**. Para Roberto Masiero, en la modernidad se lleva a cabo un cambio fundamental, “copernicano” diría yo, en relación a la belleza: “el paso de una visión objetiva para la que la belleza radica en las cosas, a una subjetiva, para la que la belleza reside en el sujeto que percibe”¹¹⁶. La belleza ya no es un absoluto, es una elaboración del sujeto. En resumen, y como hace notar Hannah Arendt en “La condición humana”¹¹⁷, de la modernidad puede predicarse que: “aunque el hombre no puede conocer la verdad como algo dado y revelado, el hombre puede conocer al menos lo que hace”.*

“El descubrimiento del telescopio”, llevado a cabo por Galileo, demostró que los

¹¹⁵ Cfr. ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Paidós Estado y Sociedad. Barcelona, 1.998. Pág. 314.

¹¹⁶ Cfr. MASIERO, Roberto. *Estética de la arquitectura*. La balsa de la Medusa. Léxico de estética. Madrid, 2.003. Pág. 98.

¹¹⁷ Cfr. ARENDT, Hannah. *Op. cit.*

sentidos nos engañan: la realidad es sólo apariencia de realidad, no en vano no es el sol el que gira alrededor de la tierra sino justamente lo contrario, la tierra lo hace alrededor del sol. La habilidad de Copérnico y el telescopio de Galileo posibilitaron la percepción y el conocimiento de la tierra, no tanto desde ella como desde un punto exterior a la misma. Pensar la tierra desde fuera, encontrar el punto de Arquímedes, situando el punto de referencia para la observación fuera de la tierra, permitió verificar que las apariencias eran del todo engañosas, así como pensar la naturaleza desde el universo.

Galileo pudo verificar con un instrumento, fabricado por el hombre y adaptado a sus sentidos, la violación que la razón copernicana operó sobre los sentidos, haciendo prevalecer el heliocentrismo sobre la posición ptolemaica y modificando el centro de giro del sistema solar. Desde Galileo, no es la corrección de la razón operada sobre los sentidos sino **un invento del hombre**, fabricado por el *homo faber*, el que definitivamente modifica el punto de vista sobre la realidad al mismo tiempo que la asegura: a través de la **experimentación**, Galileo certifica y le concede el estatuto de real a lo percibido. La realidad real no es anterior a los sentidos (lo que los sentidos perciben es mera apariencia de real) sino *a posteriori* de la acción libre del sujeto.

Así pues, la observación y la pasiva contemplación clásica fueron destituidas a favor, no tanto de la sola razón como de un instrumento que corrige los sentidos. Galileo consigue relegar al engañoso mundo de las apariencias, lo que los sentidos captan, de modo que ya no cabía la incondicional adhesión a aquello que los sentidos revelaban por impresión en ellos de la realidad. Desde Galileo, cabe cancelar inexorable y definitivamente las apariencias. Las apariencias mienten; a lo sumo es posible un conocimiento “meramente aparente”. De manera que, desde el invento del telescopio, la realidad no depende tanto de la sensación producida por ella en el sujeto como del “alcance del aparato con el que se quiere abarcar y medir lo real”. Así pues, para certificar la realidad y el mundo, ambos son reducidos a fórmulas y ecuaciones matemáticas que pueden ser demostradas y verificadas por el hombre y eso es justamente la experimentación. En la modernidad, el mundo pasa a convertirse en algo matemático y nuestra mente diseña aparatos que nos permiten dar con sistemas matemáticos que puedan poner al mundo bajo tales condiciones. De modo que la realidad pasa a ser contenido de nuestra conciencia, una elaboración de la misma, que en cierta manera, es la única forma de asegurarla. Galileo sólo está seguro de lo que él mismo hace a través del telescopio.

“**La duda cartesiana**” ocupa un lugar central en la filosofía moderna, tal y como lo fue la admiración en la Antigüedad, que confiaba el arranque del conocimiento al pasmo o a la extrañeza de que la realidad fuese tal y como se nos revelaba. En frase de Alejandro Llano, “*Descartes advierte que una de las características del soñar es que lo que en él se percibe parece real, pero luego al despertar resulta que no lo es*”. La duda será, a partir de Descartes, el mecanismo que articulará todo el pensar posterior a él. Así pues, si en la filosofía clásica incluso en la medieval, la admiración había sido el punto de arranque del conocimiento, en la filosofía moderna tal articulación será operada por *el dubito*. La duda tiene, como cualquier experimento o “producto fabricado” por el hombre, el carácter de universal, y además tiene la condición de sustitutoria de lo absoluto en la filosofía clásica y medieval. **Universal** es a Moderno lo que **Absoluto** es a clásico.

La duda cartesiana se nos revela como correlativa al invento del telescopio, en definitiva al traslado del punto de referencia. Si Galileo trasladó el punto de referencia fuera de la tierra, Descartes lo trasladó al interior del sujeto, a saber, al interior de la mente, y a eso se le denomina introspección: reducción de la realidad a un elenco de ecuaciones y fórmulas matemáticas que convierten al mundo en producto elaborado por la mente y por tanto asegurado. En frase de Hannah Arendt: “*El puro funcionamiento de la conciencia, aunque no puede asegurar una realidad mundana dada a los sentidos y a la razón, confirma fuera de duda, la realidad de las sensaciones y del razonamiento, es decir, la realidad de los procesos que se dan en la mente.*”¹¹⁸

Nada podrá escapar a la duda: ni lo percibido por los sentidos, ni siquiera el propio entendimiento. Con el *dubito* se desvaneció la certeza de los sentidos; incluso, sostiene Hannah Arendt, “*también se desvaneció la evidencia del entendimiento que tampoco puede demostrar toda la verdad*”. Desde Descartes y Galileo, ni la verdad ni la realidad son capaces de revelarse a sí mismas, lugar común de la filosofía clásica y medieval, sin participación activa del sujeto. La duda manifiesta, de esta forma, la separación y la escisión entre ser y apariencia ilusoria porque, en puridad, lo que se desvaneció en la modernidad no era tanto la aptitud respecto a la realidad o a la verdad, como la certeza ligada a los sentidos, incluso a la razón misma. La pérdida de la certeza genera así la búsqueda de la evidencia. Si la verdad se daba a una mirada contemplativa y pasiva, siendo así que en cierto modo era ineludiblemente la medida de nuestros sentidos, en la modernidad, la realidad ya no es tal medida, ni de lo que pensamos ni de lo que sentimos. **La realidad es ahora, la medida de lo que hacemos o fabricamos** y este punto es crucial para todo el devenir de la modernidad. Así, aunque ya no haya certeza de la verdad o de la realidad, si cabe al menos la certeza de que el hombre puede ser verdadero y lo que él haga y fabrique también. En la modernidad se puede dudar de todo menos de la duda, pues ésta es una operación del sujeto, **algo que él mismo ha fabricado**. Más que *cogito ergo sum*, debería afirmarse en este contexto, *dubito ergo sum*. Es el proceso de dudar lo que es verdaderamente real. Lo veraz será así, la intencionalidad de la conciencia, en última instancia el “yo soy”. La realidad de la conciencia, al menos, sí puede asegurarse, aunque no pueda hacerse lo mismo de la realidad exterior a ella. Para garantizar la objetividad del conocimiento resulta del todo inesquivable apelar al sujeto que conoce; de otra forma, el mundo sería solamente imagen sensible, a saber, alucinación pura, un fantasma.

El telescopio permitió que el universo se diera al conocimiento humano con la certeza que los solos sentidos no pueden asegurar pues son engañados por las apariencias. La duda y la introspección al interior del hombre, elevaron la principal acción del sujeto al mismo rango que otrora tuvo la contemplación, invirtiéndose la jerarquía de la *vita contemplativa* y la *vita activa*. Y por último, “**la perspectiva**” de Brunelleschi, también un invento fabricado por el *homo faber*, permite corregir la engañosa percepción del espacio tal y como se da a los sentidos. Otra vez, un instrumento fabricado por el hombre, en definitiva algo de lo que el hombre puede estar plenamente seguro y de lo que tiene certeza, asegura la percepción de la realidad. Nótese que no son los sentidos; ni siquiera la sola razón bastan para certificar lo real. Ahora es necesaria la fabricación de un aparato o artefacto, del mismo modo que como se sigue de Descartes, de lo único que puede estar seguro el sujeto es de él mismo y de sus propias elaboraciones. Es más real lo representado por un pintor, toda

¹¹⁸ Cfr. ARENDT, Hannaht. *Op. cit.* Pág. 307.

vez que se ha operado el mecanismo de la perspectiva sobre lo recibido por los sentidos, que la propia realidad revelada a ellos (a los sentidos) sin intervención y corrección alguna del sujeto que la percibe.

Veamos como lo entiende Roberto Masiero: "*Con la perspectiva, el sujeto simula ser punto de vista, utiliza un hipotético plano de proyección ortogonal respecto al punto de vista (...) Proyecta el dato real sobre el plano según las hipotéticas redes que forman un cono óptico entre objeto representado y punto de vista representante (...) Con la perspectiva, el mundo es, en primer lugar, enmarcado y seleccionado; después medido y convertido en reproducible.*"¹¹⁹ Con estas consideraciones, comprobamos que la perspectiva es instrumento, fabricado por el hombre, como lo fue el telescopio, para poder asegurar y certificar la realidad. Utiliza los sentidos aunque los aseguramos con instrumentos que corrigen la realidad con mayor envergadura que la propia razón. Brunelleschi reduce la realidad percibida y la somete a las condiciones del instrumento que maneja para verificar lo percibido. El espacio tridimensional ya no es lo recibido, ni lo transmitido sino lo objetivado por la principal acción del sujeto a través de un instrumento elaborado por él, del que se puede fiar plenamente.

En resumen, con la perspectiva igual que con la duda y el telescopio, el hombre se sitúa al principio del pensar. La realidad se hace discreta y medible. Los aparatos no perciben cualidades, atributos clásicos y medievales, sino cantidades verificables, reproducibles y representables. Y, para lo que nos ocupa en este trabajo, la deconstrucción postmoderna, el punto de vista representado y posibilitado por el invento de la perspectiva, revela el dominio que el hombre posee, ya desde ahora, de la realidad y no de las apariencias. La realidad ha dejado de ser algo fuera del sujeto para ser algo que él mismo elabora y fabrica y por tanto puede ser reproducida. En definitiva, algo en el sujeto.

¹¹⁹ Cfr. MASIERO, Roberto. *Estética de la arquitectura*. La balsa de la Medusa. Léxico de estética. Madrid. 2.003. Pág. 100.

2.3 Técnica y razón técnica

Si hay un término que tipifica la modernidad ese es justamente el de técnica. La técnica ha sido objeto de reflexión en el siglo XX, fundamentalmente en los años treinta previos a la segunda guerra mundial y en los últimos años, con intención de construir un cuerpo doctrinal en torno a la filosofía de la técnica. En uno y otro momento se ha puesto de relieve la complejidad para poder definir con rigor y exactitud el fenómeno de la técnica. Los enfoques más recientes pueden encuadrarse en dos versiones y tradiciones: de un lado, el acceso a la técnica desde el interior de ella misma (percepción del técnico) y de otro lado, la visión desde fuera en el intento de habilitar una hermenéutica que trascienda la propia condición técnica. En cualquier caso y para lo que ahora nos ocupa, el grado de desarrollo alcanzado en la época moderna acaba por relevar el concepto clásico de técnica. En cualquier caso, y para nuestra intención, cabe la reflexión sobre la técnica como un fenómeno vinculado al hombre desde su mismo origen. La técnica se nos revela de la siguiente manera: "El medio del que el hombre se vale para conformar una relación con el mundo". En frase de Heidegger, el hombre es un ser en el mundo, siendo así que el primer objetivo que se le plantea al sujeto es primordialmente la toma de posesión del mundo o en palabras de Queralto, "el asentamiento en la realidad".

El asentamiento en la realidad se nos manifiesta como un hacer propio el mundo y el entorno, de manera que éstos dejan de ser "lo que nos rodea" para tornarse en realidad humana. Habitar es así, una de las primeras posiciones relevantes en la relacionabilidad hombre-mundo. El primer modo con el que el hombre toma posesión de la realidad ciertamente es por el conocimiento, la actividad más propiamente humana. A través del conocimiento el hombre posee el mundo y toma conciencia de él. Pero sucede que cualquier conocimiento tiene una dimensión teleológica, finalista, siendo esta vertiente la que indica la necesidad de poner en práctica sus resultados. Conocer es poseer, es una forma intensa de tener pero para llevar a cabo el asentamiento en lo real, es del todo inesquivable la consecución de resultados, siendo el ámbito de tal consecución donde se realiza la actividad técnica. La técnica es, por tanto, la que constituye el fondo instrumental del que se vale el hombre para asentarse en la realidad. Aparece vinculada al hombre desde el comienzo de la humanidad. En resumen: hombre, técnica y mundo aparecen unidos desde el principio.

Ahora cabe preguntarse si la técnica es algo meramente autónomo, un universo hecho mundo, o si cabe la relacionabilidad e instrumentalidad. Lo que parece un lugar común es la consideración de la técnica como relación de medios y fines que, al cabo, resulta ser la vía intermedia entre la autonomía y la instrumentalidad.

Ahora vamos a analizar qué son los objetos técnicos. **1.** Comúnmente son aquellas cosas fabricadas por el hombre y adaptadas a un fin. El objeto técnico queda definido por la eficacia y utilidad de su funcionalidad más que por lo que física y materialmente es. La eficacia y la utilidad son así, los primeros rasgos constituyentes del objeto técnico. **2.** Un objeto técnico no es un objeto natural. Su dinamicidad viene dada desde fuera y desde su

función y no desde dentro como sucede en el mundo natural. **3.** Tienen la condición de relacional, haciendo necesaria referencia al cumplimiento de una función. Es lo denominado relacionabilidad externa. **4.** Tienen el carácter de instrumental pues su funcionalidad es considerada como medio para conseguir un fin. **5.** Son objetos artificiales que se derivan de un conocimiento previo, cuyo núcleo se sitúa en las leyes derivadas del saber científico. **6.** Si un objeto técnico no responde a la utilidad deja de ser técnico.

Se ha dicho arriba que la finalidad de un objeto técnico no puede ser exclusivamente la utilidad pues su teleología se agotaría en sí misma. Pero hemos indicado que no puede ser exclusivamente y no, que no deba ser "además" útil. Si los objetos técnicos son meramente útiles entonces la utilidad deviene imperativo tecnológico. Éste es justamente lo que en la arquitectura moderna se ha llamado funcionalidad, que subordina a la forma y no tiene más expresión que la de la utilidad que pretende.

Otra de las cuestiones por analizar sobre la técnica, sería, a mi modo de ver, si ésta se agota en su dimensión estrictamente instrumental, es decir, si se agota en su carácter de medial. Parece que no. La técnica no es sólo un instrumento para la acción, sino que desde el punto de vista epistemológico colabora a descubrir un orden específico de la realidad. Heidegger considera la técnica como medio para desocultar el sentido de los entes. La técnica no es sólo una actividad técnica, es también una actividad cognitiva que permite descubrir una determinada manera de acceso al mundo: la manera que muestra la dimensión técnica del mundo, a saber, la que es primordialmente caracterizada por su operatividad, quedando el mundo reducido unidimensionalmente a cumplir los fines impuestos desde fuera de dicho mundo. Así, la técnica sólo selecciona en los entes, tanto en los que crea como en los que descubre, las particularidades que muestran su dimensión instrumental, su unidimensionalidad, así como su plena disponibilidad para ser usado. Pero esto no quiere decir que los objetos sean meramente instrumentos o meramente unidimensionales y disponibles, sólo quiere decir que la manera de conocerlos los concibe precisamente así.

La disponibilidad supone que el sentido viene dado desde fuera, puesto que la disponibilidad es disponibilidad para algo, y esta condición subraya la radical diferencia entre lo técnico y lo natural, lo que posee una dinamicidad interna. Sin embargo, la dimensión gnoseológica del hombre amplificada a través de la técnica, en rigor, su ubicación entre hombre y mundo, acaba generando un cierto distanciamiento inicial entre ambos, aunque también cabe un mayor conocimiento de la realidad. Conocer a través de la técnica supone inevitablemente una cierta transformación del mundo y de la concepción que el hombre tiene justamente de esa misma realidad. El mundo y la realidad se nos presentan bajo la manera específica de su potencialidad: el mundo se nos manifiesta como un sistema orientado a la utilización, revelándose así su carácter de medial.

El modo técnico de acceso al mundo acaba colonizando lo real, reduciéndolo. De manera que, como ha hecho ver Hannah Arendt, en "*La condición humana*", existe el peligro de que tal acceso técnico a lo real devenga sistema totalitario de funciones técnicas. La razón deviene razón técnica que se nos presenta como dominante. Dominio será el fin de esta razón que sólo pretenderá de lo real la disponibilidad y la utilidad, de modo que lo que se puede obtener de este acercamiento a lo real es sólo una verdad práctica y no teórica: no

busca una correspondencia con el objeto en cuanto tal, sino en cuanto útil para una puesta en práctica referida a un fin con anterioridad. La verdad que se deriva de la razón técnica es un tipo de verdad que sólo se expresa a través de su carácter de disponible y de útil. No importa tanto cómo sea el objeto como que cumpla con el fin asignado desde fuera. La razón técnica es tecnológica, unidireccional y unidimensional pues queda referida al fin perseguido.

La apertura de la razón técnica se limita a la línea operativa que conduce directamente a la consecución de un objetivo marcado, lo que de hecho imposibilita otra forma de acción que no sea la acción técnica. Así pues, en resumen, la razón técnica es cuasi-cerrada. Es sólo un tipo de razón, una forma concreta de razón que ha de ser referida a los criterios de valoración de ésta. En relación a la Arquitectura, si la razón técnica se resuelve como razón astillada y parcial, sin referencia, su dinámica conduce a la implantación del imperativo tecnológico en todo el ámbito de su actividad. La razón queda así entendida como automatismo técnico.¹²⁰

2.4 La idea de progreso y el cientifismo

La idea de progreso es capital en este periodo. El primero que expresa esta idea como ley fundamental de la existencia temporal es Leibniz, a finales del s.XVII: la marcha de la historia puede acelerarse, abriéndose perspectivas espléndidas de mejorar la situación del hombre. No deja de ser llamativo que ni los romanos, ni los griegos ni los egipcios, ni los chinos tuvieran la idea de progreso. Esta idea, advierte Leonardo Polo, “*aparece solamente en Occidente, puesto que el saber no se cultivaba en círculos reducidos y apartados; penetra en la sociedad incorporando la idea de que al aplicar el saber se podrán mejorar las condiciones de vida, la organización social y la situación de la humanidad*”¹²¹. En este sentido, afirma el propio Newton: “*si hacemos del universo una gran máquina, podremos controlarlo y mejorar nuestra situación en él*”.

A partir del siglo XVII, se consolida el éxito de la ciencia moderna; hasta tal extremo es así, que **la ciencia experimental es considerada como el único conocimiento válido de la realidad**. Gadamer advierte con insistencia que “*en el siglo XVII se produjo un cambio decisivo a través del cual la relación entre filosofía y ciencia se convirtió en un problema de envergadura, suponiendo la irrupción de la ciencia un poderoso reto para la filosofía*”¹²². Los conocimientos tradicionales, que hasta el siglo XVII se habían transmitido bajo el nombre genérico de filosofía, se basaban en lo que se llama metafísica. ¿Cómo podía haber

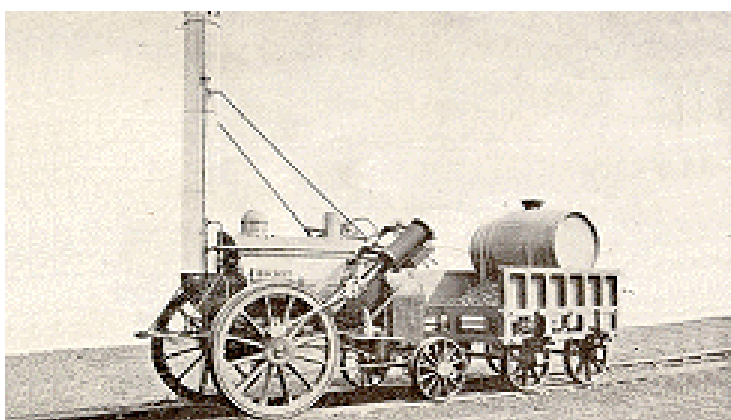
¹²⁰ Más adelante se verá, en torno a la postmodernidad, que ésta ha hecho especial hincapié en la consideración de una técnica no tanto como fin en sí misma, como de dependiente de instancias no técnicas. La postmodernidad, como crítica a la modernidad, ha considerado a la razón como un medio de existencia del ser humano cuyo sentido, en último término, excede el ámbito técnico. Advertirá que, si el progreso técnico es medido únicamente por parámetros técnicos, entonces el progreso se convierte en un fin en sí mismo, quedando el hombre, al cabo, reducido a medio para hacer realidad una visión de tal progreso. La visión del progreso no será en la postmodernidad unidimensional ni unidireccional, debiendo atender lo complejo, multicultural y diferencial del ser humano.

¹²¹ Cfr. POLO, Leonardo. *Quién es el hombre*. Rialp. 1.994, Madrid, pág. 26.

¹²² Cfr. GADAMER, H.G. *La herencia de Europa*. Península/Ideas. 1.990, Barcelona, pág. 26.

conciliación entre la vieja visión del mundo, armonioso y sensual, basada en una física y metafísica teleológicas, y la nueva aparición de unos conocimientos y capacidades de objetivos ilimitados? Gadamer sostiene "que la filosofía tuvo que ir cediendo una y otra vez en sus esfuerzos de mediación entre la metafísica y la ciencia experimental"¹²³.

Así las cosas, frente al audaz idealismo que encontrará su ápice más alto en Kant y Hegel toma cuerpo el realismo científico de mediados del XIX que, como advierte Hans Reichenbach, "pone de manifiesto que la filosofía ha sido incapaz de desarrollar una doctrina común que pueda ser enseñada a los discípulos con el consentimiento general de todos los que enseñan filosofía. Las ciencias han desarrollado un cuerpo general de conocimiento reconocido universalmente, introduciendo a los estudiantes en el terreno de verdades bien establecidas con validez suprapersonal"¹²⁴.



El progreso técnico es entendido como crecimiento autónomo, evaluado por los propios criterios técnicos, tales como la eficacia, la eficiencia y el perfeccionamiento de los propios procesos. Pero se verá que la técnica moderna supone un proceso ininterrumpido de creciente expansión de los medios y los fines típicamente circular. "Los fines conocidos encuentran una satisfacción mejor mediante nuevas técnicas, pero éstas crean a su vez nuevos problemas, fines y necesidades nuevas".

Cfr. OTXOTORENA, Juan Manuel. *Arquitectura y proyecto moderno. La pregunta por la modernidad*. Ediciones internacionales universitarias. Barcelona, 1.991. Pág. 207.

oscurantismos teológicos y metafísicos. Comte sostenía que los problemas morales y sociales debían ser analizados desde una perspectiva científico-positivista que se fundamentara en la observación empírica de los fenómenos, permitiendo descubrir y explicar el comportamiento de las cosas en términos de leyes universales. En definitiva, el término positivista hace referencia a lo real como fenómeno dado al sujeto, oponiéndose a todo tipo de esencialismo y desechando la búsqueda de propiedades ocultas que son características de los primeros estadios de la humanidad: el teológico y el metafísico.

La filosofía positivista se opone a la abstracta y conceptual, pues considera a la ciencia como fuente de verdad infalible, capaz de captar verdaderamente lo real y sin la menor posibilidad de recurso en contra. En esta línea Comte (1.798-1.857), autor del "Catecismo positivista", exige la subordinación de la imaginación a la observación, como primera condición de cualquier reflexión científica. La postura positivista enlaza con la revuelta moderna en contra de los antiguos, que inició Francis Bacon y extendió *L'Encyclopédie* francesa, proponiendo la asunción de la razón y la ciencia como únicas guías de la humanidad, sin apelar a

¹²³ Cfr. GADAMER, H.G. *Op. cit.* 29.

¹²⁴ Cfr. REICHENBACH, H. *Moderna Filosofía de la ciencia*. Tecnos. 1.965, Madrid.

Comte establece tres estadios por los que la humanidad en su conjunto está determinada a pasar, correspondiendo estos estadios a diferentes grados de desarrollo intelectual, a saber: el estadio teológico o ficticio, el estadio metafísico o abstracto y el estadio científico o positivista. El **estadio teológico** atribuye los fenómenos a una causa trascendente y fetichista, correspondiéndole a estos tipos de conocimientos, sociedades de índole militar, sustentadas en ideas de autoridad y jerarquía. El **estadio metafísico** sustituye las causas trascendentes por una visión inmanente, con entidades abstractas radicadas en las cosas mismas. Por último, el **estadio científico y positivo**, abandona las explicaciones teóricas, apoyándose en la observación rigurosa de la realidad para tratar de determinar las leyes que rigen su comportamiento y poder adelantarse al futuro. En el estadio científico, el hombre no busca saber lo que las cosas son, solamente cómo se comportan y qué utilidad tienen. Para ello, la realidad se describe fenoménicamente y se intenta deducir sus leyes generales, necesarias para prever, controlar y dominar la naturaleza en provecho de la humanidad. A este estadio de conocimientos le corresponde la sociedad industrial.

Así pues, el objetivo de la filosofía positivista no es otro que el control y el dominio de la naturaleza y la sociedad, que en cierta medida es reducida a naturaleza. La búsqueda de relaciones estables entre los fenómenos deriva en la construcción de leyes que permiten adelantarse al futuro.



Charles Chaplin en "Tiempos modernos": la máquina como garantía de progreso y muy probablemente de alienación, se revela como modelo para una concepción mecánica del universo.

Conocer la realidad supone darse cuenta de cómo funciona la máquina del mundo, y la máquina puede ser desmontada en sus elementos constitutivos para después volver a ser compuesta. Así el mundo de los fenómenos reconstruibles a través de la investigación y el de los fenómenos artificiales que han sido creados o construidos por el entendimiento humano y mediante operaciones manuales, es para el positivismo moderno el único mundo del cual se puede tener ciencia. **Lo que verdaderamente puede ser conocido es sólo aquello que se hace, lo que es artificial, construido y reconstruible.**

Los progresos nunca pueden invalidar lo ya comprobado; a lo sumo, pueden perfeccionarlo, incluso rebasarlo, pero no contradecirlo.

Las ventajas de la ciencia experimental frente a la filosofía teórica, abstracta y especulativa son cada vez más aplaudidas por las garantías de rigor y objetividad que presenta el método experimental: en primer lugar, el método experimental permite un control riguroso derivado del uso de las matemáticas y de los experimentos. En segundo lugar, los conocimientos que se consiguen sirven para desarrollar una interminable lista de técnicas que ofrecen la posibilidad de dominar la naturaleza. En tercer lugar, el progreso indefinido queda garantizado, pues un enunciado bien comprobado experimentalmente seguirá teniendo valor, siempre que se den las circunstancias espe-

Será hacia 1.870 cuando la llamada edad técnica o era de la seguridad alcance su cima, siendo considerado este periodo como el de mayor avance tecnológico y científico de toda la historia de la humanidad, capaz de convulsionar sus formas de vida. Veamos una breve lista:

“Secadora mecánica, (1.851, Mc Cormick). Cerradura de seguridad, (1.855, Yale). Convertidor de acero. (1857, Bessemer). Máquina de coser, (1.858, Singer). Combustión de petróleo y hélice propulsora, (1.859, Ericson). Pavimentación con asfalto, (1.860). Cerilla, (1.861, Lundström). Espiral para relojes de bolsillo, (1.861, Philipps). Convertidor Siemens, (1.862). Máquina de escribir, (1.864, Scheller). Refrigeración artificial, frigorífico, (1.865, Linde, Tellier). Dinamita, (1.866, Nobel). Cemento y hormigón armado, (1.867, Monier). Motor eléctrico, (1.869, Gramme, Jacobi). Horno eléctrico, (1870, Siemens). Celuloide, plásticos, (1.870, Hyatt). Ascensor, (1.871, Otis). Dinamo, (1.873, Siemens). Teléfono, (1.876, Graham Bell). Lámpara eléctrica, (1879, Edison). Fonógrafo, (1.880, Edison). Tranvía, (1.881, Siemens). Turbina, (1.884, Parsons). Motor de explosión, (1.886, Daimler). Fotografía con película, (1886, Eastman). Alternador, (1.887, Tesla). Neumático para ruedas, (1889, Dunlop). Dirigible, (1.890, Zeppelin). Motor de combustión interna, (1.892, Diesel). Telegrafía sin hilos, (1.895, Marconi). Rayos X, (1.895, Röntgen). Cinematógrafo, (1.896, Lumière). Automovil de gasolina, (1.897). El radio, (1.898, Curie). Avión, (1.902, Wright). Telefonía sin hilos, radiodifusión, (1.906, Marconi)”¹²⁵.

Tal nivel de invención y desarrollo tecnológico cambió el rendimiento del trabajo, incluso la concepción misma del trabajo y convirtió al *homo laborans* en *homo faber*. La invención de nuevas fuentes de energía y los nuevos materiales revolucionaron los transportes y las distancias se acortaron con la invención de la comunicación a distancia en sus diversos tipos. El resultado fue una vida más cómoda, más placentera, con posibilidades que una o dos generaciones anteriores eran impensables y una fe ciega en la ciencia experimental como garante de un hipotético progreso indefinido, que no desarrollo, que tendría sus costes a pesar de que el hombre de finales del siglo XIX no pudiera advertirlos.

¹²⁵ Cfr. COMELLAS, José Luis. *El último cambio de siglo*. Ariel. 2.000, Barcelona, pág. 84-85.

2.5 Modernidad: perfectibilidad y "Zeitgeist"¹²⁶

"Los hombres han vivido siempre en tiempos modernos, pero no siempre han estado impresionados por este hecho, en la misma medida"¹²⁷

El hombre es un ser histórico. No sólo vive en el tiempo sino que el tiempo conforma y configura su propia existencia: tanto el hombre como la realidad toman conciencia a través de la historia. El tiempo se revela como realidad estructurada en un pasado, conservado en la realidad fáctica y en la memoria, un presente en el que la conciencia y la decisión se sitúan y un futuro que en cierta medida es anticipado por "la esperanza y la imaginación".

El ritmo de la naturaleza, la cadencia amanecer y ocaso, las propias estaciones, condujeron en la **época clásica** a la consideración de un esquema cíclico del universo entero y de la propia realidad. Hay una suerte de ritmo eterno al que todo parece obedecer y en el que todo descansa: nada comienza y nada termina. La figura geométrica que representa esta concepción de la historia es el círculo, manifestando la afirmación de una eternidad de la materia, de una incombustibilidad del universo, así como la preexistencia y transmigración de las almas. El planteamiento clásico de la historia refleja una **negación radical de todo aquello que suponga una novedad de ser, entendida como lo inédito**. Así pues, la sucesión de ritmos y el eterno repetirse de las mismas cosas que implica que nada es llevado a término, vehiculiza una instalación en el aburrimiento y el tedio. La imposibilidad de una suerte de novedad radical dentro de esta sucesión de ritmos, acaba por concluir en el pesimismo. En el mundo clásico parece darse una absolutización del presente (el tiempo acaba fundido en el puro presente), en el que el ser es considerado como un todo sin fisuras, y en el que no hay lugar para la novedad ni para la perfectibilidad: no hay esperanza, ni futuro. Nótese cómo, en virtud del eterno retorno, parece que la historia haya alcanzado en la Antigüedad el *cenit* de la humanidad, siendo el tiempo restante mera regresión y decadencia progresiva de ese punto culminante, en una suerte de ciclo eterno. Es éste un punto de conflicto en la época ilustrada, pues en el transcurso de la Ilustración no se entiende la naturaleza como algo que, habiendo alcanzado su máxima perfección, inicia un proceso degenerativo, sino que la naturaleza es entendida como "inmutable, inagotable y constante en sus efectos" por lo que los tiempos modernos no son menores que los clásicos, sino todo lo contrario.

Será, no obstante, la llegada del cristianismo la que aseste un golpe definitivo a este planteamiento cíclico de la historia. San Agustín comienza el último de los párrafos de

¹²⁶ WEIMER, Philip P.; define "Zeitgeist" como el espíritu característico de una época histórica tomada en su totalidad y que ostenta la marca de un rasgo preponderante que domina sus *tendencias intelectuales, políticas y sociales*. Cfr. Philip P. Weimer. *Dictionary of the history of ideas*. Charles Scribner's Sons, New York, 1.973.

¹²⁷ Cfr. BRINTON, Crane. *The Shaping of Modern Mind*. The New American Library. New York, 1.953.

Civitate Dei, de la siguiente forma: "*Circuitus illi iam explosi sunt*", con la intención de someter a juicio la visión clásica de la historia. "*La cárcel del girar infinito se ha roto*"¹²⁸. Ningún suceso, ningún acontecimiento es la pura y simple reiteración de algo anterior. La historia tiene un único curso: tiene un origen y un fin, tiene una meta y una culminación. De modo, que la figura geométrica que representa esta visión es "la línea recta" frente al círculo de la visión clásica. La línea recta apunta en una dirección y sólo en esa dirección puede ser recorrida. La visión cristiana introduce el designio divino, en cuya virtud, el fin al que la historia tiende no es tanto una terminación, como un punto en el que se alcanza la plenitud y hacia el que toda la historia tiende. Para el cristianismo no hay vuelta atrás, ni reiteración indefinida del acontecer, ni disolución del presente en los ciclos. **El universo se despliega hacia delante, hacia fuera, y tiene su fin mas allá de la propia historia, para lo cual la trasciende entrando en la eternidad.** Por tanto, en la visión cristiana de la historia, la absolutización del presente es trasladada al futuro con "la esperanza" de que en el futuro quede superada la limitación del presente. Así, parece aclarada la incursión de la **novedad de ser** como lo inédito en la historia, posibilitando una metafísica creacionista que supera el tedio del eterno retorno clásico.

Sin embargo, será en torno al s. XVIII cuando la filosofía de la historia sustituya la visión providencialista del cristianismo descrita arriba, por una visión inspirada en el racionalismo: una suerte de secularización, en la que lo absoluto resulta proyectado en lo relativo y lo trascendente en lo empírico. La esperanza cristiana, al secularizarse, deviene progreso ilustrado, trasladando la escatología a un plano inmanente y meramente temporal.

Esta nueva versión de la historia que concibe a la naturaleza y al propio universo como "*permanentemente igual a sí mismo, inagotable y constante en sus efectos*", surge al coincidir temporalmente con el desarrollo de la técnica y de la ciencia que le conceden al hombre el privilegio de transformación y dominio del mundo. En esta situación, el hombre alcanza una posición de protagonismo respecto de la historia. Junto a ello, el hombre concibe el carácter acumulativo del saber¹²⁹ que conduce a la aparición y posterior difusión del ideal de progreso indefinido, a saber, la versión secularizada de la esperanza. De manera que la idea de una culminación de la historia, referida a un más allá del tiempo presente, fue reconducida al propio interior de la historia, no trascendiéndola ya¹³⁰. Los pensadores más

¹²⁸ San Agustín, para evitar el escollo que supone la absolutización del presente disuelto en el eterno retorno, defiende un presente como punto de intersección entre el pasado y el futuro, entre algo que ya no es y algo que no es todavía, pareciendo que la nada lo domina todo. Al mismo tiempo, da relieve al papel de la memoria y al espíritu que, trascendiendo el propio tiempo, se abre a la eternidad, unificando pasado, presente y futuro.

¹²⁹ El propio Toynbee, incidió en el carácter acumulativo del saber, proponiendo un crecimiento indefinido de los niveles de civilización.

¹³⁰ Esta consumación de la Historia, en su versión ilustrada, acaba por clausurarla aunque desde dentro. No la trasciende, pues la culminación es un punto de una recta que no es más que el presente continuo o puro acontecer. La consumación ilustrada es un punto final, que sintetiza todo lo anterior, incluyendo una perfección que radica en el propio devenir, el cual es considerado en sí mismo, ya que el pasado se desvanece, permaneciendo sólo en los frutos de la ciencia y del actuar humano que se trasmite por herencia.

A lo largo del s. XX se verá que la síntesis de la Historia, sin trascenderla, es decir, intrahistóricamente, deviene evasión y confinamiento del ser humano en un horizonte unidimensional. A pesar de que haya progreso, incluso de que deba haberlo, no parece claro que sólo con ello se alcance una situación de plenitud porque el hombre parece llamado a una perfección que trasciende la propia historia. No hacerse cargo de que la perfección no sólo tiene el carácter de histórico, sino también de transhistórico conduce a la decepción y al escepticismo que tipificará el final del s. XX.

relevantes de este modo de proceder serán Augusto Comte, Hegel y posteriormente, Marx.

*“El hombre no sólo progresa en sus conocimientos y saberes, sino que como consecuencia del progreso, se produce un salto cualitativo en el modo de desenvolverse de la humanidad, llegando a un estadio en el que el hombre, al fin dueño de sí y de la naturaleza, se realiza armoniosamente consigo mismo y con el mundo. La Historia, en este sentido, camina hacia una etapa suprema que da razón de todo el movimiento que la precede.”*¹³¹

Lo moderno en la Ilustración se entiende como lo contrario a lo antiguo. Lo moderno, revela una conciencia de superioridad sobre cualquier período del pasado, aunque en cierto modo el pasado está presente como referencia. El pasado al que me refiero es la Antigüedad clásica.

Hacia finales del s. XVII y principios del s. XVIII, se inicia un proceso de cuestionamiento de la Antigüedad como *cenit* de la cultura y del arte. La “*Querelle des anciens et des modernes*”¹³² tuvo como lugar La Academia Francesa, el año 1.687, en la que Charles Perrault manifestó la superioridad de los poetas de su tiempo frente a los clásicos, declarando la superioridad de la época de Luis XIV sobre la de Augusto.

No parece que quede haya lugar a la duda de que el pensamiento de Perrault tiene el apoyo de las ideas de Descartes y de los avances científicos llevados a cabo por Copérnico o Galileo. En virtud de tales apoyos, Perrault sostiene que “*la naturaleza permanece siempre igual a sí misma y constante en sus efectos*” y que la idea de decadencia de la naturaleza no era más que la pleitesía que se rendía al período clásico del que no se sabía muy bien cómo salir. En este sentido, sostiene Baron que “*si la historia del hombre comenzó con una edad de Oro, el final no puede esperar rivalizar con los principios*”¹³³. Por tanto la *Querelle* está vinculada desde su origen a **una concepción de la naturaleza** - en un proceso casi biológico de empobrecimiento y decadencia - que se quiere invalidar: si el cenit de la historia es la Edad Antigua, entonces, en virtud del mito del eterno y circular retorno, todo lo posterior es regresivo y menor.

Sin embargo, la idea de progreso que se propone es aquella que está basada en la “perfectibilidad” del actuar humano, por lo que nuestro presente no es más que “**el momento**” en que el mundo ha alcanzado su plenitud, su consumación, en claro rechazo a la sucesión de ritmos que proponía la época clásica.

Así pues, la contraposición a la vieja creencia de que la naturaleza está en

¹³¹ Cfr. ILLANES, José Luis. *Historia y Sentido. Estudios de Teología de la Historia*. Rialp. Madrid, 1.997. Pág. 55.

¹³² Cfr. BARON, Hans. *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship*, JHI, 20, No. 1 (1959), 3, en Juan Antonio Cortés, op. cit., pág. 24.

¹³³ Cfr. BARON, Hans. *Op. cit.* Pág. 10-11.

permanente decadencia por mor de la circularidad de la historia antigua y la defensa de “la inmutabilidad” de la misma, es decir, que lo posterior es regresivo respecto del origen, condujo en el proceso de la *Querelle* (s. XVII y s. XVIII) a la manifestación de que la época Moderna no sólo no era menor, sino que era superior a la Antigua.

Tradicionalmente se pensaba que la Edad de Oro de la Humanidad había sido la Antigua. Y al mismo tiempo, en ese origen estaba inscrito un posterior desarrollo, un desarrollo que ha de entenderse como vinculado al principio. Sin embargo, tal analogía de desarrollo lleva implícita la consideración de regresión o envejecimiento, a saber, una suerte de decadencia respecto del origen. Esta es quizá la teoría a discutir, pues no parece fácil la conciliación entre el progreso indefinido y perfectibilidad progresiva, que promete el desarrollo científico y la idea de una naturaleza en decadencia desde la Antigüedad.

Queda el problema de las artes: si se consideran en continuo desarrollo o si era imposible superar el ideal clásico de belleza. Para solucionar el escollo a nivel artístico, pues a nivel científico no cabía la menor duda, se propuso la consideración no tanto de una **belleza absoluta** “atemporal” sino relativa¹³⁴, es decir, ligada al tiempo. Por tanto, cada tiempo y época tendrá su propia manifestación de belleza en un proceso de perfeccionamiento indefinido.

La idea de progreso que se defendía, no era solamente contraria a una “atemporalidad” y permanencia de la misma historia, sino también a la propia contingencia histórica. Los modos diversos en “*los que se manifiestan las distintas épocas y culturas no pueden repetirse ni sucederse de manera imprevisible*”, sostenían los defensores de la *Querelle*. Por tanto, la idea de progreso está vinculada a la idea de futuro, y no queda claro que al mismo tiempo la belleza quede determinada por una perfección originaria e ideal, sino que es el resultado de una perfectibilidad en permanente progresión que nos conduce a un futuro idealizado.

Así pues, la “**belleza relativa**”, **ligada al propio tiempo**, puede resumirse como la belleza de cada época o cultura (*Zeitgeist*); pero, al mismo tiempo, no se puede desgajar de la idea de que tal época está enmarcada dentro de un proceso de perfectibilidad de la historia de la humanidad, en cuya virtud, lo último es más perfecto que lo anterior. En este sentido parece que, con los términos evolución (desarrollo de la perfección contenida en el origen) y revolución (concepción de la historia en permanente renacimiento y nuevo comienzo) podemos hacernos cargo de la perfectibilidad y del progreso indefinido, como hace ver Peter Collins en “*Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1.750-1.950)*”¹³⁵.

La fe en una evolución progresiva e inevitable está de algún modo presente en

¹³⁴ El concepto de **belleza relativa** fue desarrollado por Charles Perrault en el *Parallèle*, manifestando que cada época cristaliza un modo peculiar y particular de belleza. Desde ese momento, este tema devino central en la Real Academia de Arquitectura, pues empezó a discutirse si había una regla fija y objetiva para la proporción y la armonía o si ambas eran en cierto modo, arbitrarias e introducidas por el hábito, la moda o las costumbres. Cfr. Charles Perrault. *Parallèle des anciens et des Modernes*. (París 1.688-1.697) *Premier Dialogue*. Pág. 66. En Juan Antonio Cortés. Op. cit. Pág. 33.

¹³⁵ Cfr. COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución. (1.750-1.950)*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.970.

Comte y en Darwin y, al mismo tiempo, parece estar reflejada en el idealismo hegeliano, en el cual, el proceso dialéctico de la historia tendría una culminación o resolución final. Al mismo tiempo, el concepto de revolución queda representado por el "*Zeitgeist*", a saber, el espíritu de los tiempos: **cada paso no es más que un nuevo comienzo, que resulta de las condiciones de cada momento, pero es a la vez un eslabón de la cadena temporal del pasado, presente y futuro, determinada en cierto modo por un fin ya predicho e inscrito.** Cada época tiene su propia manifestación, pero esta atadura, con las condiciones externas de cada momento, crea de nuevo una sucesión temporal determinista.

En resumen, en el s. XVIII se intenta superar el inmovilismo natural cuya perfección original no sólo no puede superarse sino que, con el devenir histórico, va involucionando, y la veneración por tal origen - más perfecto que el subsiguiente devenir- es considerando que la naturaleza no es inmutable, que la belleza no es atemporal e introduciendo el concepto de perfectibilidad y progreso indefinido. Al mismo tiempo, se introduce la alternativa al carácter atemporal de la cultura, proponiendo el *Zeitgeist*, espíritu de los tiempos, de modo que cada época acaba cristalizándose en su propia cultura.

2.6 La profetización del futuro

Se ha visto que moderno es lo que rechaza la historia y la tradición: "La historia es una pesadilla de la que trato de despertarme, afirma Stephen Dedalus, en *Ulysses*". Lo auténtico es lo nuevo y sólo lo nuevo refleja y manifiesta el *Zeitgeist*. El propio Nietzsche introduce el término "vida" para oponerlo al de historia. Vida es acción, dinamismo, aquello que me permite olvidar y desentenderme de todo lo que me precede. La liberación de todo lo anterior, así como el rechazo a cualquier experiencia previa, son los mecanismos apriorísticos que el hombre moderno debe invocar para articular una acción que señale e indique un "nuevo comienzo". Para Nietzsche ni la vida, ni la acción son posibles sin el abandono del pasado:

*"Aquí siempre acecha de cerca un peligro: llega el momento en que, a todo lo antiguo y pretérito que aún entra en el campo visual, se lo toma como igualmente venerable y en cambio se repudia y combate a cuanto no siente veneración por lo antiguo, es decir, a lo nuevo y naciente... Cuando lo histórico sirve a la vida pasada en tal forma que mina la continuidad vital y, precisamente, la vida superior, cuando el sentido histórico ya no conserva, sino momifica, la vida, entonces el árbol se seca gradualmente, de manera antinatural, esto es, de arriba abajo y, por último, suele arruinarse la misma raíz"*¹³⁶.

Esta concepción de lo nuevo como lo que no tiene origen, como lo inédito, como "ser sin ombligo ni genealogía", en cierta medida distingue esta Modernidad de la Renacentista¹³⁷. Sin origen, sin principio, sin padre ni patrimonio, sin Antigüedad, sin ideal de perfección heredado, la Modernidad inicia un viaje de revolución cuyo "Telos" es: la función, el futuro, el progreso y la profecía utópica.

En cierto modo, la experimentación científica permite la **anticipación del futuro para las mismas condiciones iniciales**. Y esta anticipación se extrapola al resto de las esferas de la vida, dando lugar a una suerte de futurismo que, incluyendo el rechazo al pasado, posibilita la publicación de Apollinaire "*L'antitradition futuriste*": un manifiesto que vincula pasado y futuro, negando uno y afirmando otro, en términos de profecía y utopía.

El presente se entiende como el momento culminante del pasado y, al mismo tiempo, se revela como la anticipación del futuro. **El futuro es la profetización del presente, y el pasado no es más que aquello que, en cierto modo, ha posibilitado el advenimiento del presente:** el pasado se justifica a *posteriori*.

Esta manera de entender el propio tiempo no es más que el deslizamiento del cientifismo al resto de ámbitos de la vida en una manifestación de *Zeitgeist* que todo lo abarca. Así pues, en virtud del "espíritu de los tiempos", el pasado sólo es valorado como

¹³⁶ Cfr. NIETZSCHE, Friedrich. "*De la utilidad y desventaja para la vida*", *Consideraciones inactuales*, en Obras Completas, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1.970. Pág. 641. En Juan Antonio Cortés. Op. cit. Pág. 45.

¹³⁷ Para Poggioli "la concepción de lo nuevo y lo moderno es un nacimiento, y no tanto un renacimiento, no una restauración sino una "*instauratio ab imis fundamentis*", una construcción del presente y del futuro no tanto sobre los cimientos del pasado como sobre las ruinas del tiempo". Cfr. Renato Poggioli. "*Teoría del arte de vanguardia*". Revista de Occidente. Madrid, 1.964. Pág. 222.

mero dador de las condiciones de posibilidad de un presente desde el cual anticipar el futuro. La profetización del futuro no es más que la síntesis del progreso indefinido y el espíritu de los tiempos. Sin embargo, esta manera de entender el propio tiempo deviene historicismo al no ser el futuro más que un presente amplificado temporalmente, del cual el futuro, *a priori*, no puede desentenderse porque hacerlo es modificar las condiciones iniciales y eso ya no es método científico.

De modo que la Arquitectura, como representación de una suerte de inconsciente colectivo manifiesta un estilo sin precedentes, que así mismo es considerado como momento culminante pero tanto del pasado como del futuro: énfasis en la novedad, antitradicionalismo, utopía, experimentación científica y exaltación a la máquina son las características de "*L'esprit nouveau*", que recorrerá el movimiento moderno en Arquitectura. Los productos elaborados gracias al desarrollo tecnológico serán motivo de inspiración a la arquitectura, incluso el modo como se elaboran intentará trasladarse al proceder arquitectónico. La arquitectura se orienta hacia la ingeniería: economía, cálculo, funcionalidad, estando la "**belleza relativa**" que caracteriza este período, inscrita en los atributos de la ciencia y la tecnología.

Le Corbusier incluirá este planteamiento constantemente en "*Hacia una arquitectura*":

*"Estética del ingeniero, Arquitectura, dos entes solidarios, consecutivos, el uno en pleno desarrollo, el otro en penosa regresión. El ingeniero inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía"*¹³⁸.

Y más adelante, en el capítulo "Ojos que no ven" sintetiza la línea de pensamiento a la que nos venimos refiriendo:

*"Una gran época acaba de comenzar.
Existe un espíritu nuevo.
Existe una multitud de obras de espíritu nuevo, que se encuentran, especialmente, en la producción industrial.
La arquitectura se ahoga con las costumbres.
Los "estilos" son una mentira.
El estilo es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un espíritu caracterizado.
Nuestra época fija cada día su estilo.
Nuestros ojos, desgraciadamente, no saben discernirlo aún"*¹³⁹.

¹³⁸ Cfr. LE CORBUSIER. "*Hacia una arquitectura*". *Estética del ingeniero. Arquitectura*. Ediciones Apóstrofe. Colección Poseidon. Barcelona, 1.998. Pág. 3.

¹³⁹ Cfr. LE CORBUSIER. *Op cit.* Pág. 67.

2.7 Crisis de la idea de progreso y del método científico: "La física cuántica y la angustia de la ciencia"

El mismo Newton, que vaticinó el bienestar social sostenido al considerar el universo como una máquina, afirmó años más tarde que somos incapaces de llegar más allá de los hechos. Frente a la supuesta autonomía que se le presumía a la ciencia, al cimentarse sobre la observación y la experimentación, había que constatar los prejuicios y presupuestos del que observa y experimenta; algo similar a los juicios sintéticos a priori.

Nuestra forma de ver el mundo es intencionada. Damos nombres a los fenómenos, pero estos nombres son gratuitos. Así, hablamos del color cuando sólo existe el efecto provocado por una radiación de determinada longitud de onda en la retina, y hablamos del sonido cuando sólo existe la sensación que las vibraciones del tímpano transmiten al cerebro. Ernst propone, al advertir tal situación, que sería más apropiado hablar de un "como si", mas que de leyes. "Las cosas ya no son como creemos que son, sino que decimos que son porque parece que lo son"¹⁴⁰, advierte Comellas.

*El origen de esta situación está en el desarrollo de la **física cuántica** de principios del s.XX. Veamos brevemente cómo se llega a esta posición, que supone el abandono, el rebasamiento y superación de la física clásica y la apertura de una de las cuestiones más relevantes de la teoría física: ¿Cómo salvar la realidad objetiva?*

La teoría de la física cuántica se ocupa de lo muy pequeño, de los átomos y de todas las partículas subatómicas. El 14 de diciembre de 1.900, el alemán Max Planck presentó los resultados de una investigación que estudiaba la radiación de los cuerpos negros. En física, un cuerpo negro es un radiador ideal porque absorbe toda la energía que le llega y, por ello, su apariencia es negra. Pero esa energía la emite de un modo muy particular.

El intento de abandono y renuncia de la física clásica se alcanza cuando Planck se propuso deducir la fórmula que reprodujera tales fenómenos, a través de las teorías físicas al uso en ese momento; al no conseguirlo, se dio cuenta de que era preciso hacerse cargo y suponer algo que hasta el momento se revelaba como insólito, a saber: admitir que la materia no absorbe y emite energía de forma continua, llegando a la conclusión de que existe una cantidad de energía por debajo de la cual no se puede bajar: el **cuanto**. El problema surgió cuando se verificó que el átomo energético exigía que el átomo material, no fuese átomo, es decir, no fuese indivisible. Planck hizo notar que las partículas subatómicas se mueven por impulsos y estos impulsos son impredecibles. De manera que, la mecánica cuántica sólo se puede formular mediante principios estadísticos.

Nótese cómo empieza a tambalearse la estructura basilar del positivismo cientifista, puesto que, según la física cuántica, **resulta del todo imposible efectuar una predicción en el corazón de la materia**, no siendo así en el período positivista que garantizaba la predicción de los fenómenos necesarios y universales.

¹⁴⁰ Cfr. COMELLAS, José Luis. *Historia breve del mundo contemporáneo*. Rialp. 1.998, Madrid, pág. 229.

En 1.906, el joven Albert Einstein publicó un artículo que le valdría el Premio Nobel, con una propuesta aun más audaz que la de Planck: no sólo la materia emite y absorbe energía en forma cuantizada sino que la misma energía está cuantizada. (Así, el inexplicable efecto fotoeléctrico quedó completamente justificado al suponer que la luz está compuesta de diminutas partículas que llamó fotones). **La física clásica fue rebasada.** Einstein revela (teoría de la relatividad restringida) que el tiempo y el espacio están relacionados pero no son realidades absolutas. Una varía en función de la otra y dependiendo del observador que las mide. En el conjunto del universo todo es relativo. En la teoría de la relatividad general (1.915) el espacio consta de cuatro dimensiones frente a la versión clásica de las tres. El espacio es curvo y dicha curvatura altera las leyes fundamentales de la geometría: *"no existe un punto de referencia, todos los movimientos son relativos; la observación no depende de una realidad objetiva sino de la posición y velocidad del observador. La simultaneidad no existe"*¹⁴¹.

En 1.909, el neozelandés Ernest Rutherford demostraba que el átomo estaba compuesto por un núcleo muy pequeño que contenía casi la totalidad de la masa, con electrones girando a su alrededor. Según la física de esa época, los electrones debían perder energía, y en ese proceso debía caer sobre el núcleo. "La materia no podía existir, pero era un hecho que ahí estaba".

En 1.913, el danés Niels Bohr propuso que los electrones, si bien giran en torno al núcleo, no lo pueden hacer en la órbita que quieran, sino en unas ya prefijadas, siendo necesario para poder pasar de una a otra, absorber o emitir un fotón de luz que tenga la misma energía que requiera el cambio de órbita. Esta teoría de Bohr ahondó aun más en el fin de la visión clásica del mundo. En esta misma época, Albert Einstein demostró que la luz presentaba dos naturalezas: corpuscular y ondulatoria.

A principios de los años veinte, Clinton Joseph Davisson bombardeó cristales de nitrógeno con electrones, observando que éstos se esparcían por la superficie del cristal. Mas tarde, Louis de Broglie, en su tesis doctoral, proponía a los electrones también una naturaleza ondulatoria, explicándose de esta forma, las órbitas permitidas de Bohr para el átomo.

En 1.925, Werner Heisenberg sospechó de la idea de los electrones orbitando alrededor del núcleo, porque nadie los había visto: lo único que realmente se había visto eran los fotones emitidos por los electrones al cambiar de órbita. Así, Heisenberg realiza la mecánica matricial para reproducir los resultados de la teoría cuántica. Schrödinger propuso una fórmula matemática para las ondas de Broglie, naciendo la mecánica ondulatoria. Max Born demostró con posterioridad que tales fórmulas no eran más que artilugios matemáticos empleados para **calcular la probabilidad de encontrar un electrón en una región del espacio**. ¡Heisenberg y Schrödinger tenían razón! La ruptura con el mundo clásico, es decir, el mundo que ven nuestros ojos, se reveló como definitiva.

Ya he comentado arriba que la mecánica cuántica proponía una visión probabilística del mundo: **sólo hay cierta probabilidad de que las cosas estén donde las vemos**. Luego el universo puede acabar convirtiéndose en una ilusión. Esta idea queda avalada por la

¹⁴¹ Cfr. COMELLAS, José Luis. *Op.cit.*, pág. 221.

demostración cuántica de que el movimiento no es continuo. Una partícula ya no se desplaza de un punto a otro, pasando por todos los puntos intermedios, sino que, más bien deja de existir en uno para aparecer en otro súbitamente. **Los conceptos clásicos de movimiento y desplazamiento también entran en quiebra.**

Así, en línea con todos estos descubrimientos y en especial con la teoría restringida y general de Einstein y con la física cuántica de Max Planck, se puede sostener que **el mero acto de observar, modifica la perspectiva del observador.** La exploración del mundo subatómico nos ha llevado a un lugar que no esperábamos encontrar: el cuestionamiento de la esencia misma de la realidad. El modelo de mundo que tenemos proviene de nuestras propias percepciones, pero eso no quiere decir que sea real: un anillo de oro se manifiesta como algo muy sólido pero está formado por algo vacío. Una bola de billar blanca, no golpea a la roja, más bien los campos eléctricos de los electrones de los átomos que los componen, se repelen; si no fuera por ellos, una bola pasaría a través de otra sin dificultades.

Pero la teoría cuántica intenta demostrar que la realidad entendida como algo que está ahí fuera es sólo una ilusión. No vemos la realidad, tan sólo aspectos de lo que es. En el fondo, el problema era la naturaleza de la luz, ¿es una onda, es una nube? ¿qué es? A principios del siglo XX, los físicos descubrían fenómenos que sólo eran explicables si la luz se comportaba como una onda, y también encontraban fenómenos que sólo eran explicables si la luz se comportaba como una partícula. La solución fue aceptar las dos cosas a la vez, llegando incluso a sostener que la materia se comportaba igual.

En el fondo, lo que se deduce del final del proceso que brevemente se ha descrito arriba, es que el ser humano no es un ser apartado de la naturaleza y de los actos de observación: **al mirar modificamos el mundo, hasta el extremo de que podemos hacer que el mundo sea de una manera y no de otra.** Heisenberg asestó el golpe definitivo al respecto: o conocemos la trayectoria de un protón o conocemos su posición, pero no ambas cosas, demostrando así que el problema no es tanto de nuestros instrumentos de medida, como una indeterminación fundamental de la naturaleza.

La ruptura con el cientifismo determinista es total. Cuando un fotón choca con un átomo haciendo saltar uno de los electrones a una órbita superior, el electrón lo hace instantáneamente y sin atravesar el espacio intermedio: el electrón deja de existir en un punto para aparecer simultáneamente en otro: es el llamado salto cuántico. La noción clásica y determinista de causalidad desaparece, quedándonos tan sólo la de probabilidad de que algo suceda, rompiéndose así con el determinismo clásico y confortable: ningún fenómeno es un fenómeno hasta que es un fenómeno observado. Así, el universo debe su existencia a que ha sido observado.

Así pues, la idea de que debemos conocer desde una ausencia total de prejuicios es considerada un prejuicio más, pues no somos observadores distantes e independientes. El propio Gadamer sostiene que la observación modifica el fenómeno y que, por tanto, la concepción de un sistema unitario, global y autónomo para hacerse cargo de la realidad definitivamente, no solamente debe quedar pospuesto sino cancelado. El optimismo positivista que aseguraba que los fenómenos son tal y como los observamos se vino abajo:

no tenemos certezas de que la realidad sea tal y como la percibimos. **La realidad se dilata al conocerla: cada nueva certeza genera nuevas incertidumbres. El universo es finito, sí, pero carece de límites.**

Que existen fenómenos es irrefutable, pero que, al mismo tiempo existe un abismo entre tales fenómenos y su interpretación, también es irrefutable. **La explicación de la realidad no es más que un truco, es un forcejeo con la realidad que nuestra mente realiza para poder interpretarla.** Tal forcejeo intenta inscribir la realidad dentro de nuestros propios límites de observación y de experimentación, dejando fuera de tales límites gran parte de la realidad. Esta es una de las razones por las que la verdad moderna y científica es tildada de totalizadora y normativa, pues no es más que un ajuste de la realidad a nuestro modo de ver, a saber: la interpretación.

La crisis de comienzos del siglo XX, que en su segunda mitad dará lugar a la postmodernidad, se revela como una crisis de la manera de enfrentarse al mundo real; en definitiva es una crisis del positivismo por insegura y totalizante. La angustia de la ciencia a la que dieron lugar los hallazgos físicos a los que anteriormente me he referido, y la desconfianza en todos los principios de garantía de bienestar indefinido, progreso, etc, se solapa muy fácilmente con el mundo de lo "post".

La modernidad que en términos filosóficos, como ya hemos referido, comienza con Descartes o más bien con el siglo XVIII, donde la razón era una instancia lo suficientemente poderosa para conocer el mundo y guiar la vida humana, es una situación que los postmodernos tildan de **totalizadora**, entre otros motivos por tener pretensiones de totalidad, a saber: una explicación total y definitiva del mundo y del hombre, revelándose tal posición como ilusoria. Dicho de otro modo: los filósofos que caben en la dirección postmoderna no admiten una fundamentación normativa, única y última de la realidad que califican de **pensamiento fuerte**. José Antonio Marina lo advierte también con rotundidad: "*una de las características de nuestra época postmoderna es el recelo ante cualquier pretensión de verdad.*"¹⁴²

2.8 Paradojas de la modernidad: "sin profecía no hay esperanza"

La época moderna se caracteriza, tras lo visto, por el aseguramiento de los objetivos previstos, esto es, por los resultados. Para ello, se desarrolla una cantidad de medios e instrumentos que le garanticen el cumplimiento de tales fines. Se considera que un objetivo es realizable, primero, si es razonable, y segundo, si son posibles los medios para alcanzarlo; Leonardo Polo la califica como "época de los medios"¹⁴³. Este es el proyecto científico: el que me permite garantizar objetivos y resultados reales y no evasiones intelectuales, con independencia de si el resultado perfecciona la realidad y el mundo, o si el hombre se perfecciona en el proceso de materialización de los fines propuestos. Las paradojas de la modernidad – entendida en términos de rendimiento y ganancia de resultados – que a

¹⁴² Cfr. MARINA, José A. *Crónicas de la ultramodernidad*. Anagrama. 2.000, Barcelona, pág. 47.

¹⁴³ Cfr. POLO, Leonardo. *Presente y futuro del hombre*. Rialp. 1.993, Madrid, págs. 133-135.

continuación pondré de manifiesto, en el fondo ponen de relieve que el proyecto moderno tiene mucho de inviable cuando se considera en su conjunto.

Nota: Gran parte de las paradojas que haré notar en adelante, bien pueden considerarse como un anticipo de la crítica al funcionalismo moderno que los postmodernos realizarán, sobretodo en su versión historicista.

1. La primera y más relevante de las paradojas que quiero constatar es la puesta de relieve por Colin Rowe y Freed Koetter, los cuales sostienen que *"la modernidad es el mito del crecimiento indefinido y la negación implícita de cualquier cambio que no esté recogido inicialmente"*¹⁴⁴. Se ha visto como el mundo que acogió todo el desarrollo científico y tecnológico no tardó en afirmar que el progreso quedaba garantizado, que era posible prometer un futuro mejor, de manera sostenida e indefinida, gracias al dominio de las técnicas. No obstante, conviene recordar qué quiere decir exactamente progreso indefinido y futuro mejor para los modernos: en líneas generales **el futuro para un moderno, sólo es la perfección del presente.**

Cuando Europa y América inundaron el mundo de inventos y avances científicos, haciendo promesas de futuro, lo hacían manipulando los instrumentos que conocían y las herramientas que manejaban en ese momento, presumiendo que tal avance técnico no tendría fin. Así, la idea de futuro era mostrada como una progresión, como el devenir lineal del presente, es decir, que el futuro no es más que el presente idealizado y proyectado. La modernidad hablaba de progreso como de crecimiento, en clara referencia a la biología, suponiendo el futuro en términos de desarrollo respecto de una etapa anterior. La paradoja es, a mi juicio, que esta manera de proyectar el futuro es desde los valores del presente, negando la posibilidad de que el futuro tenga sus propios valores, puesto que, como advierte Juan Calduch, "inevitablemente el futuro tendrá ideas nuevas e imprevisibles, las cuales por su propia naturaleza no pueden ser hoy anticipadas"¹⁴⁵.

Así pues, si desde el presente se pretende proyectar el futuro de manera cerrada, la razón deviene racionalismo opresor, no admitiéndose para el futuro ningún otro sistema (económico, social y cultural) que no estuviera esbozado al menos e indicado en el presente desde el cual se proyecta y promete. Para los modernos, el futuro no es más que el presente amplificado y perfeccionado. Siendo así, la historia ha demostrado que: **la ciencia deviene cientifismo, la ética voluntarismo, la razón utilitarismo y la igualdad y fraternidad xenofobia y racismo.**

2. La siguiente de las paradojas guarda una estrecha relación con los postulados de la **Carta de Atenas**¹⁴⁶. La carta de Atenas (1.933) proponía un modelo de ciudad racionalista

¹⁴⁴ Cfr. ROWE, Colin & KOETTER, Freed. *Ciudad Collage*. Gustavo Gili. 1.981, Barcelona, pág. 99.

¹⁴⁵ Cfr. CALDUCH, Juan. *Postmodernidad y otros Epígonos*. Edit. Club Universitario. 2.001, Alicante, pág. 17-18.

¹⁴⁶ De la *Carta de Atenas* se deriva el control meticuloso de nociones tales como: "habitación, esparcimiento, trabajo,

que debería servir para la reconstrucción de Europa tras la II Guerra Mundial. No obstante, los postulados de la carta, avalados por el movimiento moderno y sus máximos representantes, fueron cuestionados como válidos. El principal escollo que por cierto elevó la crispación frente a las tesis de la carta de Atenas, era la “*Tábula rasa*” que se planteaba respecto a las ciudades con gran carga y memoria histórica. Si borramos nuestra memoria haciendo *tábula rasa*, se desvanecen las huellas del tiempo hecho lugar y, por tanto, los *locus* identitarios.

Del discurso preliminar de la Carta de Atenas, de Jean Giraudoux, me parece oportuno extraer un aparte del texto, que creo puede apoyar la tesis que estoy sosteniendo y donde ya se percibe la defensa – reparo de políticos y gobernantes que recogen el sentir ciudadano- de la identidad de las ciudades:

*“Devolver el honor a la propia época, por lo demás, no es cosa que pueda hacerse con reticencias. Y aquí es donde se engañan los dirigentes semi-ilustrados que ven en la ordenación moderna y global de un pueblo un peligro para sus virtudes propias, y que sólo la aceptan con concesiones espaciadas y reticentes”*¹⁴⁷.

Pues bien, lo verdaderamente paradójico del urbanismo racionalista que se derivaba de la carta de Atenas era que su *praxis*, su método y su aplicación sólo fue llevada a cabo en los países del tercer mundo: en la India, por Le Corbusier y en Brasil, por Oscar Niemeyer y otros. El urbanismo moderno que nació para el mundo desarrollado occidental y para la ciudad futura, cuyo bien-estar debería quedar planificado y garantizado desde el presente sólo encontró lugar y cabida en un mundo pre-moderno, con un entorno político deficitariamente democrático y en una sociedad clasista y pre-industrial. Así, el racionalismo y el funcionalismo aplicados a la ciudad no son más que el deslizamiento del largo proceso de colonización que Europa desplegó sobre el resto de las tierras emergentes del mundo.

Los postulados de la Carta de Atenas fueron aplicados tímidamente en Occidente a *posteriori* de su implantación en el tercer mundo, revelándose como utópica la plasmación de la carta de Atenas en Europa, que fue quien la gestó y la alumbró en el 4º Congreso de los CIAM, en 1.933. La paradoja del urbanismo racionalista, que nació con vocación de resolución a los problemas generados en las ciudades europeas que crecían cada vez más, es que **se aplica lejos de Occidente porque en el entorno que creó la famosa carta, no daba resultados, al marginar conceptos tales como: memoria o historia y, a la postre, identidad.**

3. La siguiente paradoja no es otra que **el intento de planificación y control racional de cualquier parcela urbanística y social en un medio económico y político gobernado por la libertad de mercado: el capitalismo feroz.** Resultaba ilusorio el gobierno de un área, ciudad o territorio que, inmerso en un modelo económico liberal, pretendiera quedar sujeto a un modelo de control, de planificación dirigida casi estatal y totalitaria, imponiéndose a los **súbditos - ciudadanos** sin derecho a réplica. No parece que tenga cabida este tipo de

circulación”. La ciudad funcional que pretende planificarse desde dicha carta, responde a este elenco de necesidades que se derivan del mundo y los tiempos modernos, convencida de que satisfacer todas las necesidades del hombre y la sociedad moderna es garantizar la felicidad.

¹⁴⁷ Cfr. LE CORBUSIER. *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)*. Ariel. 1.989, Barcelona, pág. 17.

ciudad dirigida y planificada casi estatalmente en una sociedad gobernada por el liberalismo económico y social.

Juan Calduch hace notar que sólo en los países de corte **comunista socialista** pudieron tener cabida estos modelos territoriales de planificación y control urbanístico, por la sencilla razón de que, en estos países, tales postulados se pueden imponer, puesto que las razones urbanísticas son de Estado o, dicho de otro modo, el control estatal se desliza hasta la propia generación, planificación y control de la ciudad y de sus súbditos.

Pensemos un poco más a fondo, qué supone el control absoluto sobre la ciudad propuesto en la Carta de Atenas: hoy, en el s.XXI, sabemos que la seguridad tiene el precio de la libertad, como bien puede observarse en los aeropuertos americanos después del 11-S. Pues bien, aunque no sea por motivos de seguridad nacional sino por motivos de planificación dirigida y total, la respuesta funcional a todas las necesidades que se plantean a la vida del hombre moderno, también tiene el precio de la libertad que, en términos urbanísticos, quiere decir **colapso y asfixia de la ciudad**.

La crisis del movimiento moderno, en términos urbanísticos, se manifiesta cuando se plantea el control pero fagocitando desde la planificación racional, un **organismo extremadamente vivo como es la ciudad**. Diseñar, dirigir y planificar la ciudad con excesiva antelación supone descuidar el fenómeno de que el crecimiento futuro de la ciudad y la propia ciudad futura generará sus propias leyes internas, sus propias necesidades y particularidades en el futuro. Ya se ha comentado arriba que **la planificación racional acaba convirtiéndose en la planificación de un crecimiento y un futuro idéntico**. Sabemos que la ciudad, como organismo vivo que es, como memoria e historia en continuo repliegue y despliegue, maneja y crea herramientas y mecanismos nuevos que no son predecibles desde el presente planificador.

4. En la modernidad, la postura de mirar al pasado para avanzar se revela como obsoleta, en tanto que la época moderna era considerada superior a cualquier fase histórica precedente. El presente o más bien el instante, se vive como algo genuina y radicalmente nuevo, aislado de cualquier estadio previo y abierto a un futuro inmediato. La historia ya no es, por tanto, un punto de referencia sensiblemente compartido y, mucho menos, una apoyatura fiable: cualquier decisión y postura es siempre *ex novo* puesto que la historia está devaluada.¹⁴⁸

El tiempo es entendido como un presente continuo o, como advierte S. Giedion, "presente eterno"¹⁴⁹, en clara ruptura y abandono del pasado, siendo así que la ausencia de un nervio o médula que hile, estructure y dé sentido a los hechos históricos conduce a la dispersión e "*impide cualquier remisión a un panorama unitario en el que los acontecimientos*

¹⁴⁸ Antes de la modernidad el pasado no está, no se diferencia del presente ni casi del futuro porque los posee dándoles su forma. La modernidad aborrece del pasado casi inventándolo al percibirlo como tal, como lo acabado, pasado. En la antigüedad, el pasado es principio constitutivo de lo real. La modernidad libera al tiempo del cautiverio al que lo tenía sometido el pasado, que ni siquiera se hacía llamar así y era liberación en una invención: la del futuro o, con otras palabras, la primordialidad de la libertad, de lo nuevo, de lo mejor.

¹⁴⁹ Cfr. GIEDION, Sigfried. "*El presente eterno*". 2 vols. Alianza. Madrid, 1.981.

adquieren sentido y finalidad"¹⁵⁰. La cuestión del tiempo en la modernidad es considerada como una realidad expósita y huérfana, donde se hace imposible la elección de alguna perspectiva que dote de sentido y significación el momento en el que uno se encuentra.

Así pues, la cuarta de las paradojas que quiero poner de relieve no es otra que la dispersión del tiempo histórico, en el cual la infinidad de requerimientos y solicitudes a que está sometido el hombre no están ligados a criterio alguno que permita poder decidir cuál debe ser respondido. **El decidir-se frecuentemente deviene equivocación, con la consecuente frustración.**

Hemos afirmado anteriormente que moderno es lo que se opone a lo pasado, a lo histórico y a toda suerte de tradición. Que el paradigma de la modernidad es la novedad y el trasunto de la metodología científica al resto de ámbitos de la vida. Sin embargo, lo de "nuevo" que tiene y propone la modernidad es, en cierta medida, también histórico, a saber, "pasajero y caduco". Juan M. Otxotorena advierte que *"la modernidad histórica no podía sino pasar, porque la modernidad en el modo en que se da en la Historia es necesariamente histórica."*¹⁵¹

Al vincular la modernidad arquitectónica su estatuto teórico con "la novedad", entonces el estatuto deviene caduco, porque lo sustancial a la novedad es la caducidad y la provisionalidad. Lo que tiene de provisional lo es por la inherencia y susceptibilidad a ser sustituida por la novedad posterior. De modo que, si lo característico de la modernidad es lo nuevo, simultánea y paradójicamente también lo es lo provisional y pasajero.

De otro lado, el "presente eterno" desde el que adquiere sentido el pasado y desde el cual se proyecta el futuro (puro historicismo) conjuga, a mi modo de ver, actitudes contradictorias: la indefinida actualidad y al mismo tiempo la atemporalidad olímpica. La modernidad se da a sí misma tanto lo histórico y perecedero como lo absoluto y atemporal. Se entiende como "coyuntural" (todo lo que hay de novedad, lo es de provisional, como la ciencia a la que debe su estatuto) y al mismo tiempo como conclusiva y definitiva. Así pues, el modo en que la modernidad articula lo histórico y lo atemporal subraya la paradoja dialéctica a la que nos hemos venido refiriendo.

5. Desde el punto de vista de la ciencia, ésta es considerada como mera experimentación, en cuya virtud la naturaleza es sometida y forzada a responder, positiva o negativamente, cuestiones realizadas desde un marco o límite diseñado e impuesto por el hombre. El método experimental llega hasta el extremo de que, si la experiencia no es repetible y predecible entonces es considerada como parcial y subjetiva, no pudiendo ser calificada tal experiencia como fiable. De manera que, al intentar homogeneizar y unificar la experiencia el mundo se torna meramente funcionalista, en el cual todas sus partes son intercambiables; en rigor, el hombre es la única de esas partes que no debiera verse afectada por tal funcionalismo, pues su señorío y dignidad le permiten ser dominador del mundo. Tal dignidad le es propia al hombre por el privilegiado lugar que ocupa en la

¹⁵⁰ Cfr. LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Espasa Universidad. 1.988, Madrid, pág. 78.

¹⁵¹ Cfr. OTXOTORENA, Juan M. *"La lógica del "Post": Arquitectura y cultura de la crisis"*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1.992. Pág. 16.

jerarquía de la creación –metafísica clásica- y por la soberanía que le permite nombrar las cosas y ubicarlas en el mundo.

Pues bien, la paradoja moderna respecto de la ciencia consiste en que la capacidad que le permite al hombre asignar una naturaleza teleológica a las cosas se prolonga hasta el hombre mismo, haciéndole confundir al hombre con las cosas. **La poderosa afirmación del hombre sobre las cosas se desliza hasta él mismo:** el hombre dominado y sometido por él mismo como si fuera una cosa.

6. Por otra parte, la revolución copernicana, que pone de manifiesto la espontaneidad y autonomía del hombre respecto del mundo, haciendo coincidir libertad con autonomía, conduce al sujeto autoconsciente a la pérdida de interés por el perfeccionamiento de la realidad, dado el énfasis puesto en la imposición de su propio reinado y poder. De qué se puede fiar el hombre sino de sí mismo. El hombre entiende la realidad como algo ajeno y hostil, puesto que percibe que su ser no necesita la ayuda del mundo. Siendo así, el hombre acaba interesándose tan sólo por sí mismo, porque ya hemos visto que la realidad y el universo sólo son realidades a explotar y someter a la búsqueda de objetivos y resultados.

La paradoja consiste en que, al situarse el hombre autónomamente respecto del mundo que puede someter y dominar, se queda aislado y solo: todo lo que yo no soy no se ocupa de mí, estoy dejado caer en el mundo, es decir, “arrojado”. El hombre no encuentra interlocutor fuera de sí, ni correspondencia, convirtiéndose su hipotético diálogo en el peor de los monólogos. **La autonomía tiene el precio de la soledad.**

3. Lo Postmoderno

3.1 El sentimiento general: crisis de la cultura y cultura de la crisis. 3.2 Los grandes sucesos: "Crisis del futuro". 3.3 Mayo del 68: la rehabilitación de Nietzsche. 3.4 La postmodernidad "post-paradigmática". 3.5 El pensamiento débil: la actitud postmoderna. 3.6 El abandono filosófico de la modernidad: "el vagar errante". 3.7 Crisis del humanismo. 3.8 La toma de posición postmoderna: "mera condición". 3.9 La metaforización del mundo sensible. 3.10 Imposibilidad de superar la novedad: "El fin de la historia". 3.11 Sólo queda el recurso a la cita: "El *bricolage*". 3.12 La cita irónica: "La parodia". 3.13 La fragmentación esteticista. 3.14 Adorno: de la función al significado. 3.15 Un Heidegger nostálgico y la arquitectura. 3.16 La crítica al funcionalismo moderno. 3.17 Postmodernidad historicista y post-estructuralista. 3.17.1 El bloque historicista 3.17.2 Robert Venturi: La Arquitectura como "anuncio y tinglado". 3.17.3 Venturi y "la dialéctica de contrastes". 3.17.4 Charles Jenks. 3.17.5 El bloque post-estructuralista: "la ausencia de significado y el silencio". 3.18 Las paradojas de la postmodernidad arquitectónica: "La imagen". 3.19 Conclusión: del programa moderno al postmoderno desierto de lo real.

*"Stat rosa pristina nomine
Nomina nuda tenemus"*¹⁵².

(La rosa originaria consiste en un nombre,
sólo nos quedan meros nombres).

3.1 El sentimiento general: crisis de la cultura y cultura de la crisis

Los tiempos están siempre en cambio cantaba Bob Dylan en 1964. Pensamiento afortunado a tenor de la lenta y general convicción por el cambio que está en el aire, y sentida por gente de diversas convicciones que perciben el interés contemporáneo por la postmodernidad. Lo que sucede es que no sabemos qué es exactamente. Como advertía San Agustín: "cuando no me preguntan por el tiempo, sé lo que es, en cambio cuando lo hacen, no sé que decir".

A todo ello, hay que añadir la convicción más o menos generalizada de que bajo la bandera de la postmodernidad, aparecen conceptos y convicciones contradictorias e incluso opuestas entre sí, y la razón es sencilla: no se critica suficientemente a fondo el pensamiento moderno que se pretende superar, convirtiéndose en su epígono inerte e inverosímil. No obstante, esta situación de falta de unanimidad es propiamente definitoria del espíritu postmoderno en el que no hay principios generales, pues el enriquecimiento de la vida humana, sostienen los postmodernos, está en la diversidad. Siendo así, parece lógico el pensamiento de Ricardo Yepes cuando afirma que tales circunstancias conducen a una situación de permanente "despedida y desaparición para esa **filosofía de los escombros de lo real**"¹⁵³.

Alejandro Llano, en su interesante libro "**La nueva sensibilidad**"¹⁵⁴, ya advierte que la sensibilidad postmoderna es "polimorfa, acumulativa y ambigua. Por su propia índole barroca, no cabe sintetizarla o reducirla a un esquema". Daniel Innerarity en "**Dialéctica de la**

¹⁵² Cfr. ECO, Umberto. *El nombre de la Rosa*.

¹⁵³ Cfr. YEPES STORK, Ricardo. *Qué es eso de la Filosofía. De Platón a Hoy*. Ediciones del Drac, Colección Contrastes. 1.989. Barcelona, pág. 157.

¹⁵⁴ Cfr. LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Espasa Universidad. 1.988, Madrid.

Modernidad" insiste en la misma línea: "se trata de una manera de pensar fragmentaria y deliberadamente antisistemática, cuya consideración unitaria resulta poco menos que imposible, siendo el planteamiento más común la declaración del fin de la modernidad como consecuencia del agotamiento de la idea de totalidad"¹⁵⁵. Albrecht Wellmer en "**Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad**"¹⁵⁶ advierte la conciencia de hallarse en el umbral de una época de delimitación difusa y borrosa constituida sobre los restos de una razón ya fallecida y que en cierto modo manifiesta la clausura del proyecto moderno que se inició en la Ilustración. Tilda a la postmodernidad de "modernidad radicalizada", una suerte de "Ilustración ilustrada", acerca de sí misma.

Por todo ello, no resulta cómodo y seguro hacer afirmaciones definitivas sobre la cultura postmoderna, en tanto la falta de unanimidad en los conceptos no sea mayor de la que actualmente campa por la literatura y la filosofía. La constelación de fenómenos culturales, estéticos e intelectuales es tal, que no se puede predicar nada con seguridad en una sola dirección. Sin embargo, Jean Francois Lyotard se alza como la voz más intencionada de entre todo el elenco de proposiciones postmodernas. Así, aceptando la situación multiforme y plurívoca descrita arriba, propone un pluralismo de juegos del lenguaje, acentuando el carácter local de cualquier tipo de discurso, acuerdo e incluso legitimación. Refiere una suerte de habla y de razón pluralista y puntual posteulídea. Defiende una especificidad y autonomía a los múltiples e intraducibles juegos del lenguaje enredados entre sí, no reduciéndolos unos a otros en un juego dialéctico, violento, trágico y pobre.

Debido a esta diversidad de criterios, a esta cercanía temporal y a la intención de vincular una rama de la postmodernidad - estructuralismo y post-estructuralismo - con la deconstrucción, supone hacer algunas generalizaciones que intentaré se ajusten a lo esencial.

La batalla es difícil, y posiblemente perdida de antemano, pero siempre quedará el consuelo de saber que, como la de Troya, también la nuestra es una lucha por la belleza de Helena.

3.2 Los grandes sucesos: "Crisis del futuro"

Para lo que nos ocupa, **lo moderno**, con independencia de ser el sentimiento más antiguo que cada generación reedita en su debut, se percibe - bajo el instrumento de la razón - como el alumbramiento de una época que persigue lo empíricamente demostrable, medible y verificable. Como advierte Jose Luis Comellas: "la crisis de la modernidad no es sino la crisis de idea de progreso, que a nuestra altura ha fallecido ya como tal dogma"¹⁵⁷. Los grandes sucesos de principios del siglo XX y la posterior paz armada, confutan a la racionalidad moderna; la economía de mercado, por las crisis recurrentes del capitalismo; la

¹⁵⁵ Cfr. INNERARITY, Daniel. *Dialéctica de la Modernidad*. Rialp. Madrid, 1.990. Pág. 101.

¹⁵⁶ Cfr. WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. La balsa de la medusa, 59, Visor. Madrid, 1.993. Pág. 51.

¹⁵⁷ Cfr. COMELLAS, José Luis. *El último cambio de siglo*. Ariel. 2..000, Barcelona, pág. 379.

revolución proletaria, por Stalin; el carácter emancipatorio de la democracia, por mayo del 68. Todos estos sucesos no son más que una expresión de la violencia que genera tal carga ideológica, siendo su superación un avance en términos de libertad.

La cultura postmoderna, se enmarca dentro de la denominada sociedad post-industrial: la de la información, la tecnología, la universalización, etc. Lo postmoderno se revela como el abandono de una modernidad que no ha cumplido sus expectativas, y cuyo umbral de algún modo se intenta sobrepasar. El traspaso del perímetro moderno inaugura una época cuyo comienzo es "la decepción que la modernidad ha motivado", resultando que si la decepción es el comienzo, se verá cómo el escepticismo, la perplejidad y el nihilismo son su final.¹⁵⁸

Lo postmoderno se percibe entonces como el sentimiento de que el paradigma moderno debe ser sobrepasado. J.F. Lyotard define la postmodernidad como el Renacimiento Positivo del caído gigante de la modernidad. Lo que sucede es que, cómo uno debe ir más allá de lo moderno y qué distingue la modernidad de la postmodernidad sin embargo, es ampliamente discutido.

El desencanto que produce el derrumbamiento de los postulados de la modernidad puede resumirse en:

- *Fracaso del proyecto del ideal de razón, así como del dominio de un fundamento fundante, comenzado en la Ilustración.*
- *Pérdida de los valores y cánones vigentes hasta el momento, que se manifiesta en la secularización que elimina cualquier referencia trascendente.*
- *Necesidad de encontrar nuevos cánones en filosofía y en el arte.*
- *Exigencia de una nueva ética que no tenga pretensiones universales.*
- *Rechazo de las visiones totales del universo y de la historia humana, así como de concepciones unitarias de la historia que le conferían dimensiones ontológicas.*
- *Negación de una imagen única del hombre.*

En líneas generales la cultura post-holocausto, post-industrial, post-humanista y post-cultural, supone admitir el agotamiento, el fracaso y la decadencia de una época. El prefijo **post** sostiene Steven Connor "está condenado a la parasitaria prolongación de algún éxito cultural desaparecido o en vías de extinción"¹⁵⁹. Así mismo, la crítica a la cultura anterior no debe caer en su lógica, teniéndose que evitar una superación en sentido estricto, y

¹⁵⁸ Cfr. Se verá en el presente trabajo cómo la consolidación de este tipo de escepticismo deviene eclecticismo en la Arquitectura, posibilitando el uso y abuso de la reutilización de lo pasado, antiguo y tradicional. Nótese cómo el intento de combatir dialécticamente la Arquitectura Moderna y todo su estatuto teórico, convierte la negación moderna del pasado en afirmación. **Lo que la modernidad niega, la postmodernidad lo afirma**, revelando esta actitud hasta qué punto la postmodernidad no termina de desembarazarse de la cultura moderna.

¹⁵⁹ Cfr. CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna*: Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Ediciones Akal. 1.996, Madrid, pág. 51.

proponiendo su **disolución** en vías hacia el nihilismo; si se pone en cuestión lo anterior apoyándose en otro fundamento más verdadero, se cae en la paradoja, como ya se verá más adelante.

El término **postmodernidad** aparece en la historiografía para calificar nuestra época en la monumental obra de Toynbee, *A Study of History*. En este estudio, Toynbee ve la presente situación en términos de ambivalencia y dualidad: la plenitud y la decadencia son posibles al mismo tiempo.¹⁶⁰ El término también es utilizado por Toynbee para caracterizar la caída de la civilización occidental en la irracionalidad y el relativismo.

El entorno histórico de nuestra civilización que conduce a Toynbee a esta calificación, son las convulsiones colosales a las que la modernidad ha estado sujeta, y que paso a paso enunciar someramente:

1. El final de la II Guerra Mundial y la aparición de la era nuclear: de la pólvora a la bomba atómica. Esta es una situación en la que el hombre es consciente de que el futuro y la propia existencia de la humanidad pueden ser destruidos.

2. La descolonización, que acrecienta la decadencia de Occidente, haciendo posible la aparición de voces plurales. Esta pluralidad de culturas y voces conducen al hombre a una manera de pensar más ecuménica y menos local.

3. la evidencia de los efectos negativos de la industrialización, que instala en todas las conciencias un pensamiento ecológico y una preocupación por los recursos naturales y por el cuidado de los mismos.

Estos acontecimientos son de tal calado que la manera cartesiana de pensar de la modernidad se ha resuelto en un **pensar pacífico**, en un **pensar ecuménico-plural** y en un **pensar ecológico**: pensar para todos conservando identidades culturales, sin agresiones a los pueblos y a los medios físicos y naturales que nos rodean. Son testimonios cabales del pensar postmoderno que ofrece alternativas a la modernidad hegemónica que había confiado a la razón un progreso sostenido e infinito. Esta tesis viene avalada por el sentimiento generalizado, sobre todo en la cultura occidental, de que el progreso tecnológico no ha llevado consigo un desarrollo y avance ético: progreso y desarrollo no son conceptos idénticos. Como advierte Jesús Ballesteros: “*los grandes problemas de nuestro tiempo no son técnicos sino éticos y competen al homo qua homo*”.

- Toda vez que los avances científicos se convirtieron en destrucción del medio y en peligro para la propia vida, con la sensación de impotencia para frenar este proceso, **el pensamiento ecológico**, frente a la ilimitada provocación del progreso tecnológico, defiende el valor de lo no fabricado por el hombre. Establece los límites a los objetivos modernos de dominio de la naturaleza. Apela al concepto clásico de cuidado (*epimeleia*), así como a la noción de “respeto”. Propone, además de las aplicaciones de tecnología de vanguardia, el avanzado control cibernético que permita neutralizar la contaminación ambiental. Se trata de aplicar la tecnología de mayor nivel – técnicas limpias y blandas –

¹⁶⁰ Cfr. BALLESTEROS, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Tecnos. 1.992. Madrid, pág. 101-104.

superponiendo metaprocesos informativos a los procesos productivos, pudiendo prever y eliminar los efectos perversos y secundarios.

- **El pensar pacífico**, y la superación de la paz armada entre los dos grandes bloques de la guerra fría más cercana a la seguridad que a la libertad, se convierte en el paradigma de la sensibilidad postmoderna, conectando de manera muy directa con la mentalidad juvenil. Es el símbolo por excelencia, estando indisolublemente unido a la elevada capacidad comunicativa: denunciando sistemáticamente las conculcaciones a la dignidad y a los derechos fundamentales del hombre, con independencia del bloque en el que se produzcan.
- **El pensar ecuménico**, favorecido por el desarrollo de los medios de comunicación y la disolución de las fronteras geopolíticas y contornos culturales, así como la desaparición de las distancias, la unidad de medidas y la sincronización del tiempo: la globalización.

Siendo así, me parece oportuno traer a colación el pensamiento postmoderno de Paul Ricoeur, que advierte la necesidad de encontrar, lo que en las culturas del pasado no ha quedado destruido por la revolución científica, y lo que todavía puede hablar más allá de la revolución galileliana y newtoniana.

“Cuando decimos que hay varias culturas en vez de una sola y, en consecuencia, en el momento que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, estamos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De súbito resulta posible que haya otros, que nosotros mismos seamos un “otro” entre otros. Habiendo desaparecido todo significado y todo objetivo, se hace posible deambular entre civilizaciones como si fueran vestigios y ruinas. El conjunto de la humanidad se convierte en un museo imaginario. ¿A dónde iremos este fin de semana? ¿A visitar las ruinas de Angkor o a dar una vuelta por el Tívoli de Copenhague? Es fácil imaginar un tiempo cercano en el que una persona bastante acomodada podrá abandonar su país indefinidamente para saborear su propia muerte nacional en un interminable viaje sin objetivo.”¹⁶¹

3.3 Mayo del 68: la rehabilitación de Nietzsche

Ya se indicó en la introducción del presente trabajo que “Mayo del 68” tiene unas implicaciones filosóficas y culturales de primera magnitud, sin las cuales, no cabe a mi juicio, entender la postmodernidad. Alcanzó la juventud una generación que no había participado en la segunda guerra mundial, ni luchado por el hambre y la dificultad. Esta generación, llegó a una sociedad de consumo, sensiblemente democrática, que comenzaba a manejar las tecnologías con carácter masivo. En la cultura cabía casi de todo: el freudomarxismo, la crítica al comunismo soviético, al liberalismo estadounidense, la revalorización de las minorías y, primordialmente, **la rehabilitación de Nietzsche**.

¹⁶¹ Cfr. RICOEUR, Paul. *Historia y verdad*, en RUIZ de SAMANIEGO. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2.004. Pág. 5.



Marcel Duchamp. Rueda de bicicleta. 1.913.

A través de los *ready made*, Duchamp aborda la cuestión ¿Qué son las cosas? Al segregar la rueda del vehículo e invertirla sobre un taburete, queda desligada de todo contexto que hace a la rueda reconocible. Al descomponer, fragmentar y descontextualizar la realidad, queda inhabilitada la posibilidad de definirla, que es lo mismo que recomponerla ¿Qué son las cosas? Las cosas son lo que queremos que sean. Desde Duchamp cabe el voluntarismo, y la subjetividad en la percepción de lo real, una suerte de rehabilitación de Nietzsche.

*tardía, como el dato objetivo que está por debajo, más allá, etc., de las imágenes que de él nos dan los medios de comunicación. (...) La realidad, para nosotros, es más bien el resultado de cruzarse y contaminarse las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que distribuyen los medios de comunicación, en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación central alguna.*¹⁶³

La búsqueda de formas de expresión originales y novedosas, y la generación de una nueva realidad moral, docente, artística, política y social constituyen el nuevo fondo cultural de Occidente, que acabará regido por el formalismo, lo exquisito, los gestos huecos, el convencionalismo, en definitiva. Propondrán la negativa a la definición, la ausencia de ideales, el gusto por la fiesta, la violencia y la destrucción, el todo o nada. Para los jóvenes de “Mayo del 68”, la vida estará en otra parte: en la de los símbolos, en los reflejos y en los mitos.

Así, en un mundo fundado sobre los símbolos, la movilización social se orientará a la pura creación, y por mor de las nuevas tecnologías, a la simulación¹⁶². Cada persona tendrá la posibilidad de reproducir su propia imagen aunque la reproducción puede simularse, es decir, ser una simulación de mi imagen, de modo que todo sea reversible, útil e inútil, verdadero y falso, bello y feo, etc. Si todo es un ejercicio colectivo de simulación, dirá Baudrillard, no hay posibilidad de saber si hay verdad. Y Vattimo insiste en la misma línea al sostener que, al multiplicar indefinidamente las imágenes del mundo perdemos “el sentido de la realidad”.

En el mundo de los medios, se hace real la vieja profecía de Nietzsche, advierte Vattimo: **“el mundo real, a la postre, se convierte en fábula. Si tenemos una idea de la realidad, no puede entenderse ésta, en nuestra situación de existencia moderna**

¹⁶² Cfr. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Galilée. París, 1.981.

¹⁶³ Cfr. VATTIMO, Gianni y otros. *En torno a la postmodernidad*. Anthropos. Barcelona, 2.003.

Lyotard declarará el final de las metanarrativas, en “La condición postmoderna” (1.979). Clausurará cualquier suerte de construcción teórica con pretensión de totalidad: totalidad en las relaciones sociales, totalidad en la imposición de presupuestos científicos y totalidad en el valor del conocimiento. Para Lyotard todo es falso, de modo que sólo cabe la descripción, la alusión, pero no la definición. Definir es imponer e imponer es dominar. No cabe la síntesis porque anula las diferencias que existen entre las diversas áreas del saber. No hay síntesis entre lo irreductiblemente distinto dirá en “La diferencia”. Giles Deleuze insistirá sobre lo mismo en “*Diferencia y repetición*” (1.968) haciendo notar que la historia de la filosofía es la historia de un pensamiento vertical incompatible con la heterogeneidad de las cosas y, al cabo, con el principio de la diferencia, que no es más que reconocer lo otro en tanto que otro.

La rehabilitación del subjetivismo de Nietzsche consistirá en la constatación de la diferencia por excelencia. El único absoluto es uno mismo (el *Selbst*) y la búsqueda de redenciones en un absoluto distinto de “uno mismo” es un trabajo menor. El *Selbst* es la medida de todas las cosas, la única regla conductora e informadora del comportamiento. De manera, que la aceptación o sumisión a una ley ajena a uno mismo es entendida como rendición, debilidad. Este planteamiento permitió la principalidad de la acción personal, que es lo que “nos diferencia de los demás y nos hace genuinos”. La acción personal es lo que me hace diferente en lo geográfico, en lo identitario, en lo sexual. Lo particular se absolutiza en la postmodernidad. La absolutización de la voluntad personal es lo que en cierto modo posibilitó una creatividad también absoluta, carente de límite y norma.

La muerte de Dios (religión, tradiciones, costumbres, autoridades, etc.) deja al hombre a solas consigo mismo. Al no haber nada tras de sí, cualquier acción es sobre la nada, sin prejuicios y sin imposiciones previas. La acción deviene entonces pura creación exenta, a saber “voluntad de poder”. En esta suerte de vitalismo postmoderno no cabe la moral, ni el juicio diría yo, sólo al cabo una espontaneidad emancipada y absuelta sin otra finalidad que la propia acción, lo que hace a la postmodernidad lúdica y amoral en la afirmación definitiva de una acción sin ontología, en la búsqueda de la novedad absoluta en la absoluta tolerancia (consentimiento). Nietzsche destituye e inhabilita la ley.

Para crear *ex nihilo* bastará con dos presupuestos: la muerte de Dios (como lo heredado, lo transmitido, lo moral) y el voluntarismo infinito sin *logos*, ni analogía. Una suerte de “nihilismo sin sima” que diría Allan Blomm, donde la vida deviene pura afirmación de la voluntad en un proceso de “Despreocupación, Desligamiento y Desatención”: el mundo se convierte en fábula.

Hagamos un pequeño balance: la revolución francesa supuso la liberación del origen, de la historia y de la sociedad estamental, la clausura de cualquier suerte de privilegios de carácter genealógico y la consideración del estado ya nación, como única fuente normativa que garantizaba la justicia de los nacidos a la nación, equidistantes respecto del eje central del estado. Y esta ensoñación se prolongó hasta el 68 y sus

últimos estertores en forma de totalitarismos comunistas que perseguían la justicia universal. Desde el 68 la libertad no es sólo emancipación, ni siquiera inmunidad de coacción sino autonomía, voluntarismo y defensa de la identidad. La defensa de la propia identidad es el nuevo ideal. El estado, desde ahora no velará sólo por la justicia o la libertad universal sino por lo particular, lo minoritario. La libertad deviene voluntarismo identitario.

3.4 La postmodernidad “post-paradigmática”

Thomas Kuhn, en “La estructura de las revoluciones científicas”¹⁶⁴, propone los cambios de paradigma como condición para el progreso. Ya hemos visto que en la modernidad la idea de progreso es emblemática. Una conciencia de progreso que considera cada avance del conocimiento como añadido a los anteriores avances, perfeccionando los anteriores, siempre en un tiempo lineal.

Son períodos de ciencia normal aquellos en los que domina un paradigma: logros científicos, universalmente reconocidos, que durante un tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad de profesionales, a saber: la cosmovisión de Newton, la relatividad de Einstein, la física cuántica de Planck, etc. Se entiende por “cambio de paradigma” aquel período breve de la historia de la ciencia en el que se empieza a fraguar la transición de un paradigma a otro. De modo que a priori, los cambios de paradigma son inevitables. ¿Pero qué nos hace pensar que un cambio es siempre un avance? ¿Por qué un cambio es un avance dentro de la línea imaginaria del progreso de la ciencia y de la humanidad?

El mundo del arte no se mantiene ajeno a esta situación descrita por Kuhn. También en la esfera artística, los cambios de paradigma originan nuevos modos de representación y nuevos sistemas de aprendizaje que acaban sepultando definitivamente los anteriores. Así, “Los estilos emergentes hasta 1.960 sepultaban a los viejos en la historia”¹⁶⁵. “En los principios de la modernidad los artistas academicistas pretendían preservar los altos cánones del arte, manteniéndose invariablemente fieles a los principios eternos del arte, descubiertos por los antiguos griegos y perfeccionados en las obras de Rafael y Miguel Angel. A medida que la modernidad fue ganando adeptos, los academicistas perdieron terreno y terminaron convirtiéndose en los villanos de los metarrelatos del progresismo moderno”¹⁶⁶.

En el mundo moderno los elementos de diseño tienden a universalizarse y dogmatizarse para el resto del mundo industrializado: lo que es bueno para mí es bueno para otro. Y la estructura de los elementos de diseño debía en cierto modo revelar la estructura científica de la que en cierto modo libaba. Junto a esto, el reduccionismo científico trataba la

¹⁶⁴ Cfr. KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions* (1.962), 2ª edición. Chicago, University of Chicago Press, 1.970. pág. viii. (Traducción castellana: *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de cultura económica. Madrid, 1.970).

¹⁶⁵ Cfr. EFLAND, Arthur D. & FREEDMAN, Ferry & STUHR, Patricia. *La educación en el arte postmoderno*. Paidós Arte y Educación. Barcelona, 2.003. pág. 104.

¹⁶⁶ Cfr. EFLAND, Arthur D. & FREEDMAN, Ferry & STUHR, Patricia. *Op. cit.* Pág. 104.

complejidad extraordinaria de los fenómenos mediante un simple elenco de reglas universales, que reducen la vida a vida química, biológica o física.

Pero las luces de la razón moderna e ilustrada se convirtieron en tinieblas, y el optimismo moderno se terminó bruscamente con "La Gran Depresión" y la correlativa parálisis económica que condujo a la reconsideración de la práctica y la teoría artística. En cualquier caso, la modernidad con la Bauhaus como ápice más alto, intentó llevar y reconducir el arte hacia las esferas de la vida cotidiana. La aplicación de un saber artístico pseudocientífico, incluso su propia metodología podían mejorar la existencia del hombre. De manera, que "el arte por el arte" acabó deslizándose a los ámbitos más domésticos dentro de una clase media cada vez mas amplia.



El bote de sopas Campbells revela la profanación del arte, a saber, **su domesticación**. Tras la II Guerra Mundial y el correlativo ocaso de las ideologías de corte salvífico, lo cotidiano y lo pequeño adquieren el protagonismo que otrora tuvieron las obras de arte, a saber lo sagrado.

Será en torno a 1.960 cuando se inicien los cambios más optimistas en relación al nuevo orden social post-industrial, con Estados Unidos a la cabeza. En Norteamérica la cuestión moderna de la producción masiva quedó zanjada con la automatización, la informática y el desarrollo de la electrónica. No obstante, la conciencia americana fue sacudida por la guerra de Vietnam y la corrupción política con el caso Watergate, quedando en entredicho la distribución equitativa de los bienes sociales. Además, el nivel de producción masiva alcanzado en Estados Unidos terminó por aparcar cuestiones como la contaminación, la degradación del medioambiente, etc. Esta situación junto con el final de la segunda guerra mundial como telón de fondo, será el magma fundante de lo que Lyotard ha llamado el "ocaso de los grandes relatos".

Y a finales de los ochenta, con la caída del muro de Berlín, el ocaso del comunismo y la correlativa descomposición de la antigua URSS, el panorama internacional conforma una suerte de collage de naciones en pleno proceso de democratización y transformación, en la que sólo cabe como nexo de unión el mercado. La finalización de la guerra fría no sólo desautorizó a

Estados Unidos sobre el resto del mundo sino que vehiculizó un proceso de integración económica dentro de los países del ámbito europeo. La súbita conformación política de las viejas regiones europeas supondrá un repliegue frente al internacionalismo llevado a cabo por Estados Unidos, décadas atrás. Y no es menos relevante, junto a lo descrito arriba, la ausencia de un consenso filosófico o cultural, produciéndose un decaimiento en lo referente a la ideologización del mundo. **Tal es la condición postmoderna.**



Marcel Duchamp. Fuente. 1.917.

Duchamp insiste en este *ready made*, el más paradigmático de cuantos realizó, en la imposibilidad de dar con lo que las cosas son, salvo por acción voluntarista y libre del sujeto que las percibe. Al invertir y girar este urinario, imposibilita su uso. Así pues, si las cosas ya no son de lo que están hechas, ni son para lo que sirven, entonces son lo que queramos que sean. Las obras de arte desde Duchamp quedan flotantes, y autosuspendidas, toda vez que se ha operado en ellas un proceso de descontextualización y segregación del contexto, en el que se entienden como objetos para algo, o representantes de algo.

Los viejos mitos de salvación económica de la economía de mercado del s. XX o del socialismo del s. XIX no parecen haber funcionado. El proyecto estético de la modernidad de crear un nuevo mito para la vida del s. XX ha naufragado. El arte culto deviene mercancía mientras la producción de cultura popular se ha convertido en una industria. El experimentalismo de vanguardia, que en cierto modo entendía el arte como un mecanismo de reforma política y social, redujo el problema de la expresión cultural a un problema de estilo uniformante.

Por todo esto y, frente a la univocidad del programa moderno, la crítica postmoderna se pregunta si es posible una interpretación del mundo, de la realidad y de la obra de arte unidireccionalmente, como si encerrara una sola verdad, o si cabe, por el contrario, hablar de muchas versiones distintas. Este es a mi juicio el carácter que la postmodernidad tiene de postparadigmático. No tiene la condición de sustitutiva de la modernidad precedente. Su proposición está más próxima a la creación de un vacío neutro en el que todo quepa, más que a la construcción de un nuevo paradigma ideológico. No tiene el carácter de afirmativo, no viene a colmar una carencia, ni tan sólo a completar un proyecto, ni siquiera a proponer en sentido estricto una alternativa. No hay, a mi juicio, en la cultura postmoderna una estrategia vertical sino una multiplicidad horizontal e indefinidamente parcial. No plantea un paradigma de sustitución.

Frente a la unidad inequívoca de la modernidad, la cultura “post” propondrá una apertura discontinua e incesantemente acelerada de caminos que no necesariamente obedecen a la misma ideología y que, en modo alguno, se dirigen al mismo lugar. Diremos con Benjamín que no se trata de buscar para encontrar, sino para seguir buscando. Se trata por tanto, de una invitación al perpetuo movimiento, a la creatividad continua y a la invención constante. No hay estación término, ni parada ni descanso, “*el suicidio no vale la pena*”¹⁶⁷. No hay seguridad de que los caminos sean transitables y, sin embargo, parece imponerse la búsqueda. Este es quizá el interés del debate postmoderno.

¹⁶⁷ Cfr. BENJAMÍN, Walter. *Discursos Interrumpidos*, I. Taurus. Madrid, 1.982. Pág. 161.

En resumen, la postmodernidad deviene post-paradigmática. "*El arte tal y como lo hemos conocido en el mundo moderno y premoderno toca a su fin*", advierte Arthur C. Danto. Esta expresión no es inadecuada si consideramos que los supuestos tradicionales que permitían la declaración de obra de arte son: en primer lugar, la existencia de una norma o ley que cumplir y a la cual someterse (*canon*) y, en segundo lugar, una forma de hacerlo tan singularizada por la pericia y la destreza personal que no impedía el reconocimiento (tercer lugar) y que posibilitaba que el objeto fuera conocido por el nombre del autor. Sin embargo, sin ley ni norma, sino por mor de un mero voluntarismo creacionista que impide el reconocimiento común, sin pericia y destreza aparente como valor y sin posibilidad entonces de reconocer al autor en la obra, el arte, entendido como intensificación cabal de una norma a través de su autor, se desvanece, entrando así en una época en la que "la ley" es justamente la voluntad de crear.

3.5 El pensamiento débil: la actitud postmoderna

*"Ya en 1957 una personalidad tan poco sospechosa de fundamentalismo como Peter F. Druck escribió: En algún momento, difícil de precisar, de los últimos veinte años, hemos salido, sin darnos cuenta, de la época moderna y hemos penetrado en otra era que aún carece de nombre. Sólo un año más tarde aparece en su libro *The Landmark of Tomorrow*, la expresión *postmodern world*."*¹⁶⁸

La expresión "**pensamiento débil**" es atribuible a Vattimo, siendo correlativa a ella términos como "ontología del declinar", "ontología decadente" y "ontología débil". El pensamiento débil se diferencia de cualquier suerte de pensamiento de índole metafísico, valorando fundamentalmente las apariencias y el simbolismo. Es un modo de proceder "provisional" que opera sobre una ontología debilitada, al tiempo que emancipada de la estabilidad y la presencia de toda suerte de imperativos metafísicos. De modo que al "ser", sólo le queda "acaecer", en definitiva, convertirse en **evento** o acontecimiento. Que el ser no es, sino que acaece, constituye el estatuto teórico de la postmodernidad.

El sujeto débil es correlativo a la falta de fundamento en el pensamiento, mientras que el sujeto y el pensamiento fuerte son subsiguientes al pensamiento de la objetividad, escondiéndose tras estos últimos, dirán los postmodernos, una cierta pretensión de dominación. Dicho de otro modo, al sujeto del objeto le mueve una oculta pretensión de poder. Así, la reacción postmoderna no tiene tanto de sorpresiva. Para destruir definitivamente la tiranía objetivante que materializa y cosifica lo que toca y lo que nombra, hay que huir, en puridad, del pensamiento fuerte o de la objetividad, del fundamento, incluso de la propia conciencia. Una vez destituidos el sujeto y el pensamiento fuerte, debilitada su pretendida objetualidad, se dan las condiciones del pensamiento nietzschiano de la mañana, el pensamiento inaugural y vital.

De otra parte, la tecnificación e hipermediatización de la cultura y la sociedad postmoderna se encuentran en crisis, desde el momento en el que lo tecnológico pretende emanciparse del sujeto, hacerse mundo, coincidiendo así con el vaticinio de Heidegger en cuya virtud la esencia de la tecnología no es tecnológica. Vattimo propondrá el **pensamiento débil** para referirse a un tipo de conciencia que inhabilite los esfuerzos de la civilización tecnológica por imponer como única versión del mundo la versión técnica. El pensamiento débil pretende debilitar la efectividad tecnológica, desplazando al sujeto del centro en torno al cual orbitaban el mundo y los objetos y declarando a la realidad sobre la que opera la técnica como "pura ficción". Vattimo no parece creer ni creerse nada. A nada le concede el estatuto de real (ni al humanismo, ni a la metafísica, ni al mundo tecnificado, ni al sujeto postmoderno, diría yo). Queda al cabo, soltar lastre y considerar al propio mundo como algo ligero, flotante, incluso inconsistente. El pensamiento débil, no procede con la lógica de la verificación y del rigor demostrativo. **No hay datos, sólo interpretaciones, intuiciones e imágenes.** El pensamiento débil no piensa el ser, a lo sumo lo alude.

¹⁶⁸ Cfr. LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Espasa Universidad. 1.988, Madrid.

El pensamiento debilitado deviene nihilismo, en tanto que la realidad sólo puede ser experimentada como ficción. Para Vattimo, cuando no es posible distinguir lo verdadero de lo falso, lo real de lo simulado, el pensar consiste en "ficcionalizar el mundo", siendo ésta la forma que el pensar tiene de destituir a la técnica y a la dominación racional de un mundo en el que todo queda convertido en objeto. La ficción (pensamiento débil) es lo único que puede mantener controlada a la realidad tecnológica, arrebatándole el estatuto de real y objetiva.

Para Vattimo, un ser pensado como carente de fundamento, de estabilidad, incluso de certeza objetiva, que no se describe, sino que se alude "nos libera, nos deja libres de las evidencias y de los valores, de todas las plenitudes soñadas por la metafísica tradicional, que siempre han cubierto y justificado autoritarismos de todo tipo"¹⁶⁹.

Oscar Wilde advirtió que "experiencia es el nombre que damos a nuestros errores", y es bastante prudente y sano dejarlos atrás, esparcidos por nuestro paisaje para que sirvan de constante lección. Manuel Cruz sostiene que la postmodernidad no se define tanto por lo que es, como por lo que pretende dejar atrás. Fundamentalmente, es **un ajuste de cuentas con lo moderno**. J. Habermas hace notar el descalabro del proyecto moderno a tenor de los eventos de Auschwitz, Hiroshima, Stalin, la crisis del capitalismo y de las democracias, etc.

El proyecto ilustrado, que se las prometía para superar la infancia y alcanzar la mayoría de edad social e histórica - dejando atrás la mitología, el ocultismo y la religión - , parece que se haya deshecho en los efectos negativos que la modernidad misma ha generado. La postmodernidad se revela como la evolución perversa de la modernidad. La cultura "post" plantea, para la superación de esta crisis, la revuelta epistemológica, arrasando la ontología del sujeto y de su mundo e interesándose por lo que queda después de la algarabía y "*la derrota del pensamiento*"¹⁷⁰: los escombros, los fragmentos, la ruina, etc. En este sentido, Juan M. Otxotorena hace notar que: "*la situación postmoderna puede explicarse como decepción radical subsiguiente a la patencia del carácter aporético del pragmatismo moderno*"¹⁷¹.

Como apuntamos anteriormente, la postmodernidad es una realidad multiforme, extraordinariamente difícil de describir, no sólo por su tendencia a la indefinición, sino por las muy diversas descripciones de que ha sido objeto. No obstante, quiero traer a colación las ideas de dos autores postmodernos, como son Jean Baudrillard y Jean Francois Lyotard, que pueden aclararnos qué cosa sea lo postmoderno. Para Baudrillard la postmodernidad es el intento - tal vez desesperado - de alcanzar un lugar donde uno pueda vivir con lo que le queda, de modo que acaba convirtiéndose en un fetichismo de picoteo. Lyotard, por su

¹⁶⁹ Cfr. VATTIMO, G. *Más allá del sujeto*. 1.989, Barcelona. Pág. 22.

¹⁷⁰ Cfr. FINKELKRAUT, A. *La derrota del pensamiento*. Anagrama. 1.987, Barcelona.

¹⁷¹ Cfr. OTXOTORENA, Juan M *La lógica del "post": Arquitectura y cultura de la crisis*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid. 1.992, Valladolid. Pág. 42.

parte, encuentra como rasgos más definatorios de lo postmoderno **el abandono de la idea de progreso**; desiste de buscar las ideas claras de los conocimientos o verdades rotundas. Ambas posiciones ponen de relieve el desencanto weberiano ante el progreso técnico de la modernidad.

También son típicamente postmodernas - toda vez que los grandes relatos con intención de totalidad veritativa son considerados como categorías fuertes totalizantes- las tesis que disuelven la propia categoría de verdad, así como la univocidad del significado respecto del significante. Esta postura es llevada a su grado extremo por el filósofo francés J.F. Lyotard, el cual sostiene, tras la desaparición de los metarrelatos que, cuando se trata de la verdad, hay que hablar de mi verdad o tu verdad, pero nadie tiene la última palabra cuando hay que dirimir un desacuerdo.¹⁷² En resumen, los postmodernos consideran que la verdad como adecuación a la realidad es un residuo positivista que conviene rechazar en un mundo diverso y estratificado, compuesto y discontinuo. La verdad postmoderna, sostiene Frederich Jameson, es la unidad sin violencia de lo múltiple, "*relationship by way of difference*"¹⁷³. La condición postmoderna resulta ser un movimiento de *unmaking*, una suerte de deconstrucción de la *episteme* moderna, donde la relación entre sujeto y razón se descompone.

Una lectura trascendental del mundo ya no es posible. En esta línea, el sentido del mundo se ha pulverizado y difuminado en infinidad de signos indescifrables, donde su separación conduce y autoriza a toda clase de separaciones, todas ellas posibles, que acaban difundiéndose en una infinidad de relatos. La única ética posible en un mundo del reflejo de los signos es la ética de la **traducción**, la **interpretación** y la **separación**.

Ihab Hassan aporta una tabla en el prólogo de *The Dismemberment of Orpheus: Towards a postmodern Literature* (1.971)¹⁷⁴, que transcribo simplificada, donde aparecen términos que son puestos en oposición, en relación a la modernidad y a la postmodernidad. La columna de la izquierda refleja una actitud de caducidad frente a la de la derecha que manifiesta una postura deseable, con más vigor, más fuerza, más deseable, y de la que se seguirá que la postmodernidad persigue en el fondo, el **abandono** de los conceptos tanto de hombre como de ser, así como de cualesquiera estructuras estables y firmes que impongan la tarea de fundar.

| MODERNIDAD | POSTMODERNIDAD |
|--------------|----------------|
| Romanticismo | Dadaísmo |
| Forma | Antiforma |
| Intención | Obra |

¹⁷² HABERMAS, en el intento de salvar el escollo que supone esta manera de proceder postmoderna, hace notar en "**La teoría de la acción comunicativa**", que sólo cabe una verdad intersubjetiva cuando los sujetos se han puesto de acuerdo sobre qué sea la verdad, reduciendo las verdades universales a simples acuerdos racionales entre los individuos de una sociedad: **sin acuerdo no hay verdad**. No obstante, abordaremos el pensamiento de Habermas más adelante, en relación a la superación de Heidegger.

¹⁷³ Cfr. Entrevista con Frederich Jameson. *Diacritics*, vol. 12, otoño de 1.982. Pág. 82. "*Relación por vía de diferencia*".

¹⁷⁴ Cfr. HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus*. NY: Oup. 1.982, New York, pág. 264.

| | |
|------------------|-----------------------|
| Diseño | Oportunidad |
| Jerarquía | Anarquía |
| Objeto artístico | Happening |
| Totalización | Deconstrucción |
| Síntesis | Antítesis |
| Presencia | Ausencia |
| Centrar | Dispersar |
| Selección | Combinación |
| Profundidad | Superficie |
| Significado | Significante |
| Narrativo | Antinarrativo |
| Paranoia | Esquizofrenia |
| Origen | Diferencia/difference |
| Metafísica | Ironía |
| Determinación | Indeterminación |
| Trascendencia | Inmanencia |

3.6 El abandono filosófico de la modernidad: “el vagar errante”

La genealogía próxima de la postmodernidad tiene como punto de arranque la obra de Nietzsche (1.844-1.900). El autor de *“Humano, demasiado humano”*, plantea la cuestión del epigonismo, así como la sobreabundancia de conciencia histórica que encadena, ya, al hombre de finales del s. XIX, a la sazón hombre de la modernidad tardía, instalado en una situación que le imposibilita para la creación novedosa. La modernidad tardía se entenderá, en adelante, como el anuncio para el hombre de una posibilidad diferente de existencia.

Esta situación, sostiene Vattimo, *“conduce al hombre a buscar las formas de su arte, de su arquitectura y de su moda en el gran depósito de trajes teatrales en que se ha convertido el pasado para él”*¹⁷⁵. En esta línea, el autor de **EL FIN DE LA MODERNIDAD** constata, que *“el historicismo relativista que ve la historia como un puro sucederse temporal concibiendo el proceso histórico como un proceso de Aufklärung, conduce a Nietzsche a abandonar la salida de la modernidad, recurriendo al mito y al arte”*¹⁷⁶.

Tanto Nietzsche como Heidegger entienden que el pensamiento moderno no es otra cosa que la apropiación y reapropiación de los fundamentos. Siendo así que el pensamiento como base y acceso al fundamento será puesto en tela de juicio, aunque sin caer en la contradicción de criticar, fundándose en otro fundamento. La cuestión de fondo es que, al entender la modernidad como la época de madurez, de superación de una novedad envejecida y sustituida, superarla resulta paradójico. Intentar salir de la modernidad y de sus estructuras estables del ser, a las que el pensamiento debe atenerse, para fundarse en certezas que no sean precarias, ha de hacerse sin caer en el error que se critica. Nietzsche

¹⁷⁵ Cfr. VATTIMO, Gianni *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Gedisa editorial. 2.000, Barcelona, pág 145.

¹⁷⁶ Cfr. VATTIMO, Gianni. *Op. cit.* pág. 147.

advierte la posibilidad de caer en tal paradoja, al constatar que la superación es una categoría típicamente moderna y por tanto, en rigor, no parece que haya una salida clara y airosa de la modernidad. Luego, parece que sea más apropiado hablar de “abandono” que de “superación” de la modernidad.

Por otra parte, tampoco debe afirmarse que se está en un estadio de la humanidad posterior y superior a la modernidad, pues tanto el concepto de posterioridad como de superioridad son típicamente modernos, como lo es la idea de historia o de progreso, así como el concepto mismo de superación. El intento de posicionarse, como algo novedoso respecto de la historia, situaría tal postura en una línea típicamente moderna. Así pues, se verá más adelante como se opta por disolver la categoría misma de lo nuevo, preconizándose a tenor de tal disolución, el llamado “Final de la Historia”: **disolución de la idea de un proceso unitario.**

Para abandonar realmente la modernidad, sólo es posible plantear una postura nihilista, a saber, la muerte de Dios, que es **la muerte de toda categoría y toda verdad totalizante y absoluta.** Nietzsche conduce al hombre hacia una postura antropocéntrica, un hombre-dios que ensancha lo finito hasta desintegrarlo en una especie de vitalismo desbordado. Dios muere en la medida en que el saber ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas. Por tanto, es en esta acentuación del carácter superfluo de los valores últimos, donde estará la raíz del nihilismo consumado.

Siendo así, al desaparecer en el horizonte filosófico cualquier referencia a la verdad, entonces no cabe pensar en un fundamento como lecho rocoso, firme y estable. **Se abandona la idea de que el pensamiento debe fundar,** pues salir de la modernidad pensando es avanzar aún dentro de la Modernidad. Así las cosas, el itinerario de abandono moderno ha de ser diferente, siendo éste el momento en el que según Vattimo nace la postmodernidad en filosofía.

La *Aufklärung*, el abandono de la fuerza del fundamento, no finaliza en sentido estricto con la destrucción de la idea de verdad y de fundamento.

El planteamiento que he descrito arriba es presentado por Nietzsche como **filosofía de la mañana**, a saber, pensamiento no orientado hacia el origen o fundamento, sino a lo próximo, a lo ontológicamente aligerado y debilitado, a la realidad menos densa, donde verdad y fundamento pierden peso”. Por ello se habla del pensamiento postmoderno como “*pensiero debole*”. La filosofía de la mañana recorre los caminos del error de la metafísica y la moral, **siendo el vagabundeo incierto de la metafísica su contenido.** No se trata tanto de pensar lo no verdadero, como de mirar la evolución de las construcciones falsas de la metafísica, del arte o de la religión. Son, en frase de Vattimo, “*todo ese tejido de vagabundeos, lo que constituye la riqueza y el ser de la realidad*”¹⁷⁷. “*Son los errores, el manantial que nos constituye, dando interés, color y ser al mundo*”.

Heidegger (1.889-1.976) autor de *Ser y Tiempo*, también critica la metafísica clásica, preocupada por fenómenos abstractos, abandonando y descuidando la realidad vivida del ser concreto: “*el hombre es el ser abierto al ser*” dirá Heidegger. El ser de la realidad no se

¹⁷⁷ Cfr. VATTIMO, Gianni. *Op. cit.* pág. 149.

puede conocer sino a través del hombre mismo. El hombre se trasciende al proyectarse sobre el mundo pero un mundo que no es un escenario, que forma parte de la existencia humana, que es un ser en el mundo. **El mundo queda constituido desde el hombre.**

En la misma línea del abandono de la metafísica, continúa Heidegger, el cual interpreta a Nietzsche aunque distorsionándolo. Es en "identidad y diferencia", donde desarrolla la superación de la metafísica, pero indicando un rebasamiento que tiene rasgos de aceptación y profundización, a saber, *Überwindung*. Para Heidegger, la metafísica no se puede aparcar como si de una opinión se tratase, en la que ya no se cree: la metafísica permanece en nosotros como la huella de una enfermedad; no es algo que dejar como una doctrina en la que ya no se cree.

Para Heidegger -coincidiendo con Nietzsche-, al pensamiento sólo le queda la opción del vagabundeo errante e incierto de la metafísica que es la única riqueza y el único ser que nos es dado. Constata el olvido del ser como tal, de la metafísica, aunque no lo considera un error del hombre y, por tanto, un error del que se pueda salir con un simple acto de la voluntad y propone definitivamente un salto en el que está principalmente el ser.

Así, para preparar la salida de la metafísica y hacerle perder su vigencia, le confiere a ella la tesis de envío, transmisión de la historia y destino. Con esta tesis da lugar a un relativismo historicista en el que ya no hay lugar a una verdad última, sólo hay aperturas históricas, muchas de las cuales son las historias de los errores. En resumen, que el ser no es otra cosa que la transmisión de aperturas históricas y de destino, que constituyen la posibilidad de acceso al mundo. La experiencia del ser en cuanto experiencia de recepción y respuesta de esas transmisiones es la superación y rebasamiento de la metafísica.

3.7 Crisis del humanismo

El humanismo, que es posible sobre la base de una metafísica que concibe al ser como fundamento, firmeza y estabilidad, condensa la esencia de la modernidad. Coloca al hombre en el centro del universo y le concede el título de señor del ser, permitiéndole tal hecho, reducirlo todo a mera objetividad. Por otro lado, el humanismo convierte al hombre en sujeto, es decir, como lo que está debajo, como lo constante al cambio de las apariencias, como célula autoconsciente y sede de la evidencia.

Dios ha muerto, y el hombre no lo pasa demasiado bien, es un dicho frecuente a tenor de la muerte u ocaso de la metafísica. La muerte de la metafísica, que ha caracterizado todo el pensamiento occidental, deja mal parado al humanismo, entre otros motivos porque ya no se puede apelar a una instancia superior o a un fundamento trascendente. En Heidegger, pongamos por caso, metafísica y humanismo son sinónimos, hasta el punto de que sólo en la perspectiva metafísica puede entenderse y explicarse el humanismo. El humanismo se entiende como el despliegue de la metafísica, siendo así que, al encontrarse ésta en el ocaso o moribunda, por prolongación puede advertirse el declinar del humanismo. Vattimo sostiene que "*la muerte de dios, entendida como momento culminante del final de la metafísica, es también de manera inesperada la muerte del humanismo*". Dios muere en la

medida en que el saber no tiene necesidad de llegar a sus causas últimas, en que el hombre no necesita creerse un alma inmortal, en que el mundo se ha convertido en fábula, en que **la realidad ha perdido su fuerza, debilitándose en una multiplicidad de interpretaciones personales.**

Hasta la muerte de Dios, el sujeto autoconsciente se ubicaba de manera central en la historia ocultándose en las diferentes imágenes del fundamento. La muerte de Dios le permite al hombre cabalmente situarse no ya en el centro, pues lo abandona para situarse en la periferia. Porque no hay estructuras estables es por lo que la experiencia es más rica y más viva. Desde la muerte de Dios, la superación de la metafísica es *Verwindung*: rebasamiento que tiene los rasgos de aceptación y de profundización, porque ya hemos visto arriba que, en rigor, la metafísica no se puede abandonar del todo sin caer en la paradoja de que se fundamente tal abandono en otro fundamento, siendo éste otra categoría típicamente moderna. La metafísica permanece en nosotros como los vestigios de una enfermedad, no siendo posible su abandono.



Mural de Michael Graves para la Jersey City's Liberty State Park, introduce un vocabulario derivado del Beaux-Arts francés.

3.8 La toma de posición postmoderna: "mera condición"

Modernidad es a mito lo que postmodernidad es a metarrelato. Los mitos necesitan de una validez basada en un origen de tipo fundacional en tanto los metarrelatos encuentran la legitimación en un futuro a conquistar por medio de un proyecto y una programación a la que se subordinan todas las actividades humanas. El ocaso de los metarrelatos constituye la cancelación de los proyectos y los programas. Lo que queda es la pura invención, a saber, "el paralogismo"¹⁷⁸, dirá Lyotard. Si la razón moderna estaba orientada a la emancipación, la sensibilidad postmoderna parece estarlo a la emancipación de la razón. Habiendo desenmascarado a la razón y a todas las estructuras previas al conocer cohabitantes en el interior del sujeto, y percibiendo que la emancipación era sólo aparente pero no del todo real, al sujeto le resta la autorreferencialidad, el localismo gnoseológico. Se cancelan los discursos

metanarrativos que es tanto como cancelar la legitimación del legislador. El hombre, el arte, la vida se darán a sí mismas sus propias reglas, el selbt. En frase de Ruiz de Samaniego: "hay una voluntad consciente de no aceptación del statu quo."¹⁷⁹

¹⁷⁸ Entendemos por **paralogía** la proliferación de argumentos irreconciliables entre los diversos discursos científicos que en su conjunto han perdido la lógica unitaria. Para Ruiz de Samaniego, La condición postmoderna puede entenderse como "*un claro pluralismo cognitivo profundamente asistemático.*" Cfr. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Op. cit.* Pág. 52.

¹⁷⁹ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad.* Ediciones Akal. Madrid, 2.004. Pág. 58.

Ya hemos visto como el inicio del pensamiento postmoderno está surcado por la confrontación contra el sujeto y la filosofía moderna de inspiración ilustrada, a las cuales se las considera proyectos arruinados. También hemos visto como el abandono y salida de la modernidad y la metafísica llevan consigo la disolución del sujeto y la crisis del humanismo, en el intento de experimentar una vida distinta: chance. A tenor de ello, se verá en adelante el deshacerse del sujeto, incluso aniquilándolo como propone Foucault, en un intento de ir más allá del pensamiento de Nietzsche.

La postura postmoderna, en términos filosóficos, puede resumirse como "la descalificación del viejo pensamiento que intenta fundar el conocimiento en un lecho rocoso y firme de verdad, que pudiera servir de garantía a los sistemas filosóficos"¹⁸⁰. También puede afirmarse sin temor a la descalificación que el pensamiento postmoderno está más próximo a la anécdota y a la alusión que a la categoría. Y en sentido estricto, se percibe que en la postmodernidad hay una especie de rebelión frente a cualquier tipo de análisis. Puede ser comentada, interpretada, pero no definida con rigor. Por ello, el término que mejor explica la postmodernidad quizá sea el de "condición" y, a lo sumo, "situación": algo que no se deja ver claramente y que apenas se puede vislumbrar, evitando mostrar su verdadero rostro. Es sustancial a "la condición postmoderna" su aversión a ser analizada o argumentada, por lo que la cultura post, difícilmente puede conceptualizarse. Se entiende a sí misma como mero fenómeno epocal, posterior y contrario a la Modernidad, sin proponer relatos fuertes.

Pero quiero resaltar el carácter de "condición" de la actitud postmoderna. Es, como advierte Lyotard, "un estado del alma, o mejor dicho un estado del espíritu. Podría decirse que se trata de un cambio en la relación con el problema del sentido. Si se quiere lo que es nuevo, sería el no saber responder al problema del sentido"¹⁸¹.

El pensamiento occidental tiene desde sus orígenes como estructura basilar las llamadas oposiciones binarias: sujeto/objeto, apariencia/realidad, sueño/vigilia, etc., que según sostienen los postmodernos excluyen y devalúan los términos inferiores de la oposición binaria. La verdad ya no es superior al error, el bien no es mayor que el mal. Verdad y Bien son valores que se diluyen, como si de un proceso químico se tratase. Se propone, por tanto, una deconstrucción completa de la filosofía, intentando eliminar cualquier aduana fronteriza entre filosofía y literatura, entre filosofía y cultura e incluso entre filosofía y sociedad, abocando toda la metafísica occidental hacia el nihilismo. J.F. Lyotard, en su famosa "condición postmoderna", tilda de intencionada cualquier elaboración y producción de conocimiento, puesto que están estrechamente vinculadas con instituciones culturales que no son más que instrumentos de poder totalizante y de manipulación

¹⁸⁰ Cfr. RORTY, R. *Philosophie and the mirror of Nature*. 1.979.

¹⁸¹ Cfr. LYOTARD, J.F. *Regles et Paradoxes*. Babylone 1 10/18, UGE. París, 1.983. Pág. 69, en "En torno a la postmodernidad". Gianni Vattimo y otros. Anthropos. Barcelona, 2.003. Pág. 55.

dominante: universidades, prensa, televisión, liceos, etc.

En el fondo, la aversión a cualquier actitud totalizante tiene su origen en el mito racionalista ilustrado, el cual imposibilita cualquier índole diferencial y plural, suprimiendo la pluralidad, la diversidad y la individualidad en favor de la homogeneidad. En este sentido, se advierte en el pensamiento de Lyotard que el proyecto moderno no es más que una “*Gran Narrative*”, un gran relato que transforma la filosofía en política militante. Las verdades y las categorías universales y absolutas que tienen por objeto legitimar empresas políticas, filosóficas y científicas son obsoletas.

Por otra parte, cabe decir que el pensamiento postmoderno prima sobre todo el **discurso**, hasta el punto de plantear un análisis de la cultura y la sociedad en términos de signos y códigos. El discurso es abordado como una estructura semiótica de códigos y reglas según el modelo de signifiante y significado puesto de relieve por Saussure en su “Curso de lingüística general”, que inaugura un camino para el pensamiento como sistema de signos. El discurso es el ámbito donde se lucha por el sentido: “*son el lenguaje, los signos, las imágenes y los códigos los que organizan la psique, la sociedad y la vida diaria*”¹⁸².

Junto a la preeminencia del discurso, no pocos autores insisten en que el conocimiento se ha convertido en una fuerza de producción post-industrial, que adquiere su finalidad en el mero intercambio. El conocimiento deja de ser un fin en sí mismo, pierde su valor de uso y se ha convertido en valor de cambio. En frase de Amalia Quevedo: “*el cognoscente se ha transformado en consumidor de conocimiento*”¹⁸³.

¿Cuáles son las expectativas del pensamiento antimoderno que evita hacerse cargo de la realidad desde una posición de reblandecimiento y debilidad, que percibe el mundo en permanente flujo y devenir? Lo primero que propone es la aniquilación de cualquier intención finalista, trascendente y estable, cuya voz no debe oírse nunca más. Parece que la filosofía en el sentido tradicional del término se declare en bancarrota, manifestando la absoluta incapacidad para hacer de tribunal de la verdad, proponiendo un vuelo a baja altura que le permita ajustarse a lo finito e inmanente. Esta es la cultura filosófica post: el cercenamiento de la capacidad de pensar la realidad con hondura. Clausurado el esfuerzo por conocer el mundo en profundidad, la inmanencia se resuelve como el único objeto filosófico posible. Cualquier otra pretensión será considerada como magia, brujería e infancia intelectual, social e histórica. La madurez preconizada por Kant deviene envejecimiento prematuro, a saber, infancia.

La cultura post tendrá que habérselas para subsistir en un mundo sin fundamentos y sin argumentos. Siendo así que, sin “utopías” por las que luchar, ni luz que proyectar, se abandona a un ejercicio de estilo, borrándose cualquier diferencia entre política y ciencia, entre sociología y religión, etc. La filosofía postmoderna se revela como unguento aromático que trivializa el poso amargo que habita en el hombre desde el desencantamiento del mundo. Resulta así que no se trata tanto de pensar y fundamentar como, de mostrar la

¹⁸² Cfr. QUEVEDO, Amalia. *De Foucault a Derrida*, Eunsa. 2.001, Pamplona, pág. 24.

¹⁸³ Cfr. QUEVEDO, Amalia. *Op. cit.* pág. 26.

liviandad, la ligereza y la futilidad de cualquier fundamento y argumentación estable y sin fisuras: la fragilidad y la debilidad son objeto y argumento a la vez.

3.9 La metaforización del mundo sensible

Si el arte estaba ligado a las ideologías que la instrumentalizaban y generaban, deslegitimarlas es deslegitimar el arte. Así frente al arte como expresión ideologizada no-arte o anti-arte, suspensión de la figura intertextual y proposición de la figura a-textual, a-referencial y dispersa. Lo postmoderno será volverlas al texto al referente para lo cual necesitarán un co-creador, a saber el espectador. Pero la dispersión y a-textualización de lo real ha posibilitado el frenesí metafórico. La metáfora, como recurso ingenioso para manifestar y revelar el significado y el sentido de una cosa a través de otra, es una manera de proceder típicamente postmoderna ¿A qué obedece esta actitud de referirse a una cosa por medio de otra? ¿Por qué hay una ausencia de atrevimiento para nombrar la realidad directamente? Parece que en el fondo sea un mecanismo estilístico que pretenda reflejar la división y dispersión de la realidad existente, la falta de seguridad. Así, la utilización del equívoco y el doble sentido no es más que un instrumento que exhibe la realidad presente. También quiere indicar el abandono de la tradicional forma de pensar: racionalista, metafísica y dogmática, tildan los postmodernos.

La metáfora tipifica la cultura de la fragmentación que, simultáneamente, manifiesta una cosa y su contraria, equiparándose a la paradoja. La cultura postmoderna proclama la independencia y la igualdad de los extremos en un mundo de realidad polimorfa, polícroma y poliédrica, que deviene anarquía y dispersión sin posibilidad de jerarquización alguna. El mundo se presenta en constante oposición de las realidades que contiene. Este es uno de los motivos por los que la cultura postmoderna se torna melancólica.

Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

Así, la consecuencia de la conciencia de ruptura que viene representada a través del equívoco metafórico es la nostalgia. Se extiende sobremanera un sentimiento de precariedad y caducidad, así como la desconfianza en el conocimiento de un mundo banal, relativo, caduco y efímero.



Frank Gehry. Chiat/Day Main Street. Venice, California. 1.986 -1.991.

Lo más relevante de este proyecto, realizado en la carretera de Santa Mónica a Venice, lo constituye el par de prismáticos del acceso al garaje de este edificio de oficinas. La delimitación entre arte, arquitectura se difumina cada vez más. **El recurso metafórico**, en este caso con los prismáticos, tipifica la arquitectura postmoderna prologando la deconstrucción. Los prismáticos albergan despachos de oficinas y bajo ellos se accede al aparcamiento. **Los prismáticos son el control de acceso, siendo esa la coartada metafórica.**

Ya hemos visto arriba cómo la sistematización de este mundo ha sido llevada a cabo por Lyotard, proponiendo una suerte de jubilación del modo de pensar y proceder tradicional, evitando un enfrentamiento frontal con la multiforme manifestación de la cultura heterogénea y compleja proponiendo como única salida el pensamiento débil. Si algo tipifica la desconfianza y el escepticismo es la nostalgia. Resulta así que, desposeída la acción humana de la capacidad de renovación de la realidad y del mundo, pierde densidad y consistencia, se vuelve vana, condenada a reeditar el pasado, en forma de cita e irónicamente.

3.10 Imposibilidad de superar la novedad: "El fin de la historia"

La consideración de la historia como un tiempo lineal, en el que los episodios temporales más próximos al final son más avanzados y más perfectos, constituye uno de los nervios que recorre la modernidad. Sin embargo, advierte Vattimo, tal consideración progresiva de la historia convierte en ineludible una cuestión: la historia ha de ser vista y entendida como algo unitario. Sólo si existe una historia así, se puede hablar en puridad de progreso. Pero desde el momento en que la modernidad deja de existir, "desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria"¹⁸⁴, y no sólo eso, sino que también desaparece la existencia de un eje o centro, alrededor del cual orbitan los acontecimientos. Para el precursor del pensamiento débil, no existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista (nobleza, corona, Iglesia) por lo que deviene ilusión pensar la existencia de un punto de vista central o supremo.

De manera que, operada la inhabilitación del concepto moderno de historia, cabe prolongar la crisis también al concepto de "progreso". Si no hay una concepción unitaria de la historia cómo advertir el decurso unitario de la misma; ni siquiera se puede sostener, advierte Vattimo, que la historia avanza hacia un fin. Los medios de comunicación y las nuevas tecnologías son los que han disuelto la centralidad de los argumentos sobre los que giraban todos los acontecimientos. La trituración de la realidad, hecha ahora mil pedazos, rota, yuxtapuesta y fragmentada, proceso operado por los mass media, imposibilitan las concepciones estereotipadas, los convencionalismos y la falta de espontaneidad. Los media sustituyen así, por su carácter omniabarcante y omnipresente, al espíritu absoluto de Hegel, a saber, "la autoconciencia de la humanidad".

*La fragmentación y la dispersión hacen imposible estructurar un **discurso universal y unitario**. Vattimo advierte que, efectivamente, se ha producido "el final de la historia" y ello posibilita que hayamos ingresado en lo posthistórico: un nuevo modo de vivir la experiencia. Esta nueva situación se caracteriza, no tanto por el empeño de hacer prevalecer su novedad respecto a lo moderno, como de **disolver la categoría misma de lo nuevo**. Ya se ha visto, que las cotas de desarrollo tecnológico y científico alcanzadas a finales del S.XIX condujeron al hombre a sostener, aunque de manera precipitada, que se estaba en condiciones de garantizar un progreso indefinido. También se dijo, a tenor de tal avance técnico, que la capacidad de disponer de la naturaleza quedaría a nuestro libre arbitrio. Pues bien, en el período postmoderno cualquiera de estas cotas de desarrollo se percibe como algo que está muy bien, pero que ya no tiene nada de novedoso, es más tiene mucho de rutinario; "routine" que diría Arnold Gehlen. Por tanto, el "Final de la Historia" pone de relieve el vaciamiento del contenido nuevo y novedoso.*

Insistamos en esta cuestión desde Vattimo. El concepto moderno de progreso se ha venido abajo, se ha hundido desde que éste se ha transformado en la producción rutinaria de la novedad. La sociedad de consumo, la que ha secularizado la modernidad, necesita una versión permanente e insaciable de la novedad, garantizando así la supervivencia del sistema. Dicho de otro modo, no es capaz esta sociedad de superar y de salir de lo nuevo. Lo permanentemente nuevo, es decir la reedición constante de la novedad es el mecanismo que

¹⁸⁴ Cfr. VATTIMO, Gianni y otros. *En torno a la postmodernidad*. Anthropos. Barcelona, 2.003. Pág. 10.

*inhabilita el concepto moderno de progreso y por tanto de historia. Destituida la noción de progreso, a través de un mecanismo que haga de la novedad la constante vital, queda anulada la historia, alcanzando así su fin, advierte Vattimo. **No poder ser sino en la novedad constante de ser, clausura el concepto de historia**, siendo a través de las tecnologías como se opere en la sociedad esta suerte de inmovilidad a la que se alcanza en el consumo de la novedad constante (real o virtual).*

Prolongando esta tesis al proceso creativo, todo está ya dicho, no cabe posibilidad de ser original y nuevo. Salir de la novedad, en última instancia superarla, sería la finalidad del arte. Hemos llegado tarde a la historia, no siendo ya posible la creatividad. Esta línea de pensamiento viene apoyada por la tesis de que la historia de la humanidad ha llegado a su fin, es decir, que es imposible hacer algo que no haya sido recogido en cualquier otro estadio de la historia, como bien pone de manifiesto el famoso libro de Francis Fukuyama, *El fin de la historia*. Verlain también se intoxicaba de tedio: *"todo está dicho. He leído todos los libros. Tengo más recuerdos que si tuviera mil años. ¡Ay, de todo he comido y de todo he bebido! Ya no hay más que decir."* Y Mallarmé lo resume todo en un lánguido verso de sepulturero: *"la carne es triste, ¡ay! y he leído todos los libros."*

Eugenio Trías advierte que la postmodernidad hace tábula rasa y pone en cuarentena nociones como originalidad, creatividad y genialidad. Es imposible estructurar un discurso universal. Sólo cabe la paráfrasis, el comentario¹⁸⁵.

Frente a esta postura, me parece oportuno traer a colación al pensador florentino, Pico de la Mirándola que, en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, hace notar que: *"más que mantener el mundo como lo hemos heredado tenemos que darle nueva forma; nuestra dignidad depende de que así lo hagamos"*. Pico afirma que **es innoble no dar nacimiento a nada desde nosotros**. Esta actitud renacentista es tremendamente actual al definir al hombre como *homo faber*, es decir, como hacedor de sí mismo. Nuestro trabajo en el mundo es crear, y la mayor creación es nuestra propia historia.

Sin embargo, aunque lo dicho arriba me parece coherente respecto de la condición postmoderna, en la que late cierta melancolía, creo que también se debe entender el "Final de la Historia" como el proceso de culminación de todas las expectativas de depuración y abstracción formal del devenir del arte, que acaba delatando su profundo carácter emancipador y destructivo. Desde su origen, el arte había pretendido la depuración y el despojo de cualquier aditamento accidental, alcanzándose tal situación en la modernidad, percibiéndose que ya no quedaba nada por hacer, que el trabajo ya había concluido. La modernidad tardía no supo cómo reaccionar, ni cómo continuar, ni cómo transmitir significado alguno. Luego, no parece inapropiado recurrir en adelante a la cita: como hace el escalador que tras llegar a la cima, recorre con la vista el camino andado, rememorando los

¹⁸⁵ Cfr. TRÍAS, Eugenio. *Sobre la muerte del arte*. El Mundo: tribuna libre. 4/9/2.002.

momentos de dificultad como hitos (citas) y riéndose de esos “espacios de tiempo”, que han sido superados.

3.11 Sólo queda el recurso a la cita: “El bricolage”

*“Tiempo presente y tiempo pasado
se hallan, tal vez presentes en el tiempo futuro,
y el futuro, incluido en el tiempo pasado.
si todo tiempo es un presente eterno
todo tiempo es irredimible”¹⁸⁶.*

Burnt Norton (1936)

En su postmodernismo revisado, cita John Barth unas líneas de Umberto Eco que definen espléndidamente lo que podríamos llamar la mentalidad postmoderna:

“La actitud postmoderna es la de un hombre extremadamente culto, profundamente enamorado de una mujer así mismo extremadamente culta, y que sabe que no puede decirle te amo apasionadamente porque sabe que ella sabe, y que ella sabe que él sabe que, que eso lo ha dicho Corín Tellado. Entonces, si a pesar de todo quisiera establecer un diálogo de amor, tendría que recurrir a algo así: como diría Corín Tellado, te amo apasionadamente.”

A tenor de estas líneas, podemos resaltar las siguientes cuestiones, a saber: la ingenuidad que supone atreverse a crear algo nuevo y, por tanto, el inevitable recurso a la cita y además a la cita irónica.

*El recurso a la cita revela la reactualización del género histórico. Umberto Eco hace notar en *Apostillas a “el nombre de la Rosa”*: “desgraciadamente, postmoderno es un término que sirve para cualquier cosa; sin embargo, creo que el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, una manera de hacer. La respuesta postmoderna a la modernidad consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. De modo que, de la mano del propio Eco, podemos advertir un viaje de regreso por la historia, pertrechada con citas actuales, con una mirada actual pudiendo revitalizar las obras clásicas”¹⁸⁷.*

También Lyotard propone un viaje de regreso, de citas, aunque insospechadas conscientemente. Lyotard propone volver atrás, no con la pretensión de recuperar lo que se ha perdido o ha caducado, sino con la intención de comprender el inconsciente de la modernidad y de evitar sus burradas. Este giro psicoanalítico que propone Lyotard, en su rehabilitación de lo histórico, lo es con la intención de someter a juicio la propia modernidad, para ubicarnos en una situación de privilegio que nos permita aprender de las fatigas y los errores que han conducido al prometedor periodo moderno, a situaciones tan opuestas respecto de sus programáticas promesas. Lo postmoderno, advierte Lyotard, “no significa un

¹⁸⁶ Cfr. ELIOT, T.S *Cuatro Cuartetos. Poesía selecta (1909-1942)*. Círculo de lectores. 1.998, Madrid, pág. 141.

¹⁸⁷ Cfr. ECO, Umberto. *Apostillas a “El nombre de la Rosa”*. Lumen. Barcelona, 1.984.

movimiento de come back o de flash back, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de ana-, un proceso de análisis y de anamnesis, de anagogia y de anamorfosis que elabora un olvido inicial".¹⁸⁸ Así, la versión psicoanalítica que Lyotard pretende darle a la mirada al pasado, consiste en recordar lo reprimido, sacarlo a flote, para descubrir los otros sentidos de la vida y, a la postre, de la propia conducta (así lo describe en la *Traumdeutung*). De manera que no es sorprendente que sostenga en relación a la arquitectura lo siguiente: "yo diría que la citación de elementos precedentes de arquitecturas anteriores en la nueva arquitectura (la postmoderna) pone de manifiesto un procedimiento análogo a la utilización de los restos diurnos salidos de la vida pasada en la elaboración del sueño, tal como lo describe Freud en la *Traumdeutung*"¹⁸⁹.

Cabe ahora entender el ave favorita de Borges, que volaba con su cabeza del revés porque sólo quería mirar donde había estado, y no le interesaba saber a qué lugar le conducían sus alas. ¡Es un ave **nostálgica**! Toda la postmodernidad está llena de nostalgias de un mundo pasado; evidentemente, un pasado anterior a la **Ilustración**.

"Soy un extranjero para mí mismo en mi propio lenguaje y trato de traducirme por medio de las citas de los demás", dice Koolhaas citando a Madeleine Gagnon que, a su vez, es citada por Kate Linker...

La cita es la mirada al pasado, obligada por el desprecio popular de lo vanguardista y lo nuevo ¡Qué lejos queda aquel grito de Ezra Pound: "*haz algo nuevo*"! Lo nuevo tiene que ver con la velocidad y la rapacidad del desarrollo moderno, como puso de manifiesto J. Habermas en su discurso para el premio Theodor Adorno de 1.980, siendo estas dos características rechazadas popularmente. Lo nuevo, sostiene Frampton, se asocia a lo moderno, siendo la mirada al pasado una reacción comprensible frente a las presiones de la modernización social y por tanto, escape de la tendencia de la vida contemporánea a estar totalmente dominado por los valores del complejo **científico - industrial**.

La cita no es más que un juego de miradas y de espejos. La cuestión es a quién se debe mirar para que uno se reconozca a sí mismo. Si no hay posibilidad de hacer algo nuevo y mejor, lo más apropiado será mirar permanentemente al pasado actualizándolo y reeditándolo en nuevas versiones. Lo que sucede es que el hombre culto sólo mira a la historia como episodios sueltos y ello le conduce a concatenar citas, sin nervio, sin médula, yuxtapuestas.

La cita postmoderna no se refiere al pasado como fuente de inspiración o legitimación o elenco histórico dotado de sentido. La referencia a la historia se hace para eliminar la discontinuidad entre presente y pasado. La inserción de citas genera un *college* de *bricoleur*, en el que tiempo y espacio son comprimidos: todo es presente aunque de

¹⁸⁸ Cfr. LYOTARD, J. F. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa. Barcelona, 2.001. Pág. 93.

¹⁸⁹ Cfr. LYOTARD, J. F. *Op. cit.* Pág. 90.

edades diversas, que se manifiesta y se oferta a una sociedad fragmentada y mutante, **una sociedad sin tiempo**.

La intercalación de citas premodernas en medio de un contexto ultramoderno (véanse las obras de Stern, Graves, Bofill, Venturi, James Stirling, etc.), en el fondo no conduce a ninguna parte, salvo a manifestar la habilidad de manejar al mismo tiempo una diversidad y pluralidad de códigos en la que lo elitista y lo popular no se contraponen, sino que se combinan.

Este apartado quedaría ejemplificado como paradigma, en la tautología de la autocita, en la famosa frase de Gertrude Stein: *a rose is a rose is a rose...* Así pues, la cita de la cita genera una cadena *ad infinitum* de reflejos y de espejos típicamente borgianos que multiplican la realidad. "Yo, que he sido tantos hombres", que diría Borges.

El recurso a la cita de la condición postmoderna supone tres operaciones típicas de las que no dejaremos de hacer mención, pues la arquitectura deconstructivista las emplea constantemente: **la fragmentación, la descontextualización y la interpretación**.

* **La fragmentación:** como advierte Manuel Cruz: "*el advenimiento de la sociedad de consumo y el funcionamiento efectivo de los mass media, ilustra, con mayor claridad que cualquier otro razonamiento, la presencia y eficacia de esa categoría central en el planteamiento postmoderno que es la de fragmento*"¹⁹⁰. En este sentido los periódicos son la apoteosis del fragmento y la discontinuidad, puesto que es absurdo buscar una unidad de relato que pueda dar sentido al discurrir diario de los acontecimientos. El propio Vattimo se ha referido a la lectura de los diarios como "*la oración matutina del hombre moderno*". Vattimo sostiene que la única visión global de la realidad que nos parece verosímil es una visión que asuma profundamente la experiencia de la fragmentación. La fragmentación no requiere unidad, ni concordancia de las partes, no necesita casar nada con nada, es, en frase de Marina, "*la soltería del pensamiento que disfruta desvinculando la realidad*"¹⁹¹. El aforismo, se convierte en el discurso que mejor se acomoda a la realidad fragmentada, no en vano muchos intelectuales se refugian en la fragmentación como en una *suite* acolchada, teniendo grandes problemas para hacerse cargo de la realidad.

Desde mi punto de vista, el paradigma de esta operación probablemente sea el artículo de Peter Eisenman, *Notes on conceptual architecture*. El artículo se estructura en cuatro folios en blanco, salpicados por una serie de puntos numerados que remiten a otras tantas notas a pie de página. En ese artículo no escrito, en este discurso sin texto, las notas son la sustancia; el título corresponde literal y exactamente con el contenido. Esta ausencia de discurso permite una **absoluta posibilidad de interpretación**, basada sólo en las citas a pie de página.

* **La descontextualización,** lejos de considerar el fragmento como parte de un texto con sentido, se segrega de él y se le concede la orfandad de relación, con objeto de darle mayor autonomía. Se convierte en una cita pero sin entorno, sin contorno, sin contexto,

¹⁹⁰ Cfr. CRUZ, Manuel. *Filosofía contemporánea*. Taurus. 2.002, Madrid, pág. 424.

¹⁹¹ Cfr. MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama. 1.992, Barcelona, pág. 197.

autoexplicativa, autónoma, huérfana. Parece que, con la intención de depurar al máximo el significado y evitar la contaminación del resto del texto, se descontextualiza. Así las cosas, las posibilidades de interpretación son mucho mayores, pues la cita carece de referencias y lo que signifique la cosa depende del que interprete, a saber un co-autor. El significante tendrá tantas interpretaciones como observadores capaces de interpretar existan.

La depuración máxima de esta situación la encontramos en la música inexistente de John Cage (1912-1992), el silencio de sus 4' 33'', una de sus obras paradigmáticas, que ideó e interpretó en 1952. Durante 4' 33'', John Cage se sienta delante del piano ante el auditorio expectante, y **no toca nada**, dejando que en ese tiempo el público interprete de manera subjetiva, la mejor de sus melodías: objeto y sujeto por diversas vías llega a la angustia del vacío absoluto. Las notas ausentes de esta pieza musical, obligan al espectador a hacer un esfuerzo intelectual mayor del habitual. Esta obra de Cage constituye una obra límite como el cuadrado negro sobre fondo blanco de Kasimir Malevich. Algo similar sucede con la obra de Anna Lockwood, titulada *Piano ardiente*, en la cual el intérprete se limita a tensar las cuerdas hasta que estallan. En esta línea encontramos también las esculturas repetitivas de Donal Judd o Robert Morris, o los silencios de las películas de Antonioni y Bergman: **el silencio y el vacío son intervalos de la composición de la obra**.

Cuando Vattimo dice en "*Más allá del sujeto*": "*hay que experimentar el nihilismo como única vía de la ontología, hay que volver a pensar si la única vía para fortalecer al sujeto es la devaluación de la realidad*", parece que está pensando en Cage. José Antonio Marina también advierte tal situación, cuando afirma que: "*para perder lastre y recuperar la levedad hay que prescindir primero de toda norma y después de la realidad*"¹⁹². Cuando no se cree en nada, se acaba por pintar casi nada, que diría Dalí. Y en el mismo sentido advierte Isak Dinesen en relación a los auténticos contadores de cuentos:

*"¿Dónde se lee una historia más profunda que en la página mejor impresa del libro más valioso? En la página en blanco (...) ¿Dónde podrá leerse un cuento aun más profundo, dulce, cruel? En la página en blanco."*¹⁹³

Contrariamente a esta postura, sólo encuentro un caso en la realidad, donde un significante signifique una cosa y sólo una: en las señales de tráfico y, si es de noche como propone Alejandro de La Sota, mejor. En este sentido, el observador es interpelado por un significante de significado único.

* **La interpretación:** si admitimos que la hermenéutica tiene a su cargo el análisis de las condiciones en las que tiene lugar la interpretación, en el caso que nos ocupa, sería para afirmar que tales condiciones son la ausencia total de contexto y de condicionante alguno. En este sentido, el propio Gadamer -padre de la nueva hermeneútica- sostendría que la ausencia de una referencia a la totalidad del texto hace imposible e ininteligible cualquier texto: **cualquier fragmento carece de sentido sin referencia a la totalidad**.

¹⁹² Cfr. MARINA, José Antonio. op. cit. pág. 195.

¹⁹³ Cfr. DINESEN, Isak. "*La página en blanco*", en "*Últimos cuentos*". Debate. Madrid, 1.990. Pág. 97-98.

Gadamer advierte en *Verdad y Método* que "la comprensión se da siempre en el seno de un algo, en el interior de un marco"¹⁹⁴.

Pues bien, de esto se trata: aislar los fragmentos del texto, descontextualizarlos, al objeto de que la interpretación no se vea influida por el contexto, la historia o incluso por el mismísimo lenguaje. De esta forma, la interpretación tiene una carga de subjetividad máxima al no estar referenciada por ningún agente externo al propio significante, que no otra cosa es en lo que se ha reducido el texto al fragmentarse: una sucesión de palabras, sin nervio ni médula, yuxtapuestas, que no significan nada y cuya única intención es **sugerir y aludir**. Los espacios, los nudos que quedan en la sucesión de significantes, los llamados intersticios de la razón serán, el único ámbito de nuestra acción; pero una acción muy peculiar: sentir, gozar, reír, llorar, sufrir, etc. Nunca, pensar; nunca, juzgar.

Por otra parte, la multifragmentación del texto trata de poner en relieve la postura típicamente postmoderna de la pluralización de las visiones del mundo al analizar e interpretar cada fragmento desde un punto de vista distinto. El fragmento abre infinitos horizontes de ecos y referencias que hacen posible una nueva interpretación al margen del contexto histórico y temporal y como si de un hecho aislado se tratara, puede ser abordable desde la pluralidad de ciencias, culturas y racionalidades. **La interpretación es infinita.**

Insistamos en esta cuestión. La realidad se ha vuelto fragmento, una suerte de *detritus* de citas que solo pueden ser enlazadas por mor de las nuevas tecnologías de montaje. Si la fragmentación ha roto la cadena significante y la trabazón de los significantes que conformaban el significado, entonces cualquier significante queda liberado del referente; sólo cabe la interpretación. Los significantes, dirá Jameson, quedan como "*pura presencia absuelta de su condición temporal y de cualquier anclaje referencial*". Al sujeto le resta no tanto la invención como la interpretación. Con razón advierte Ruiz de Samaniego que "*la práctica collagística alcanza una presencia análoga a la que en el mundo filosófico contemporáneo tiene la hermenéutica.*"¹⁹⁵

3.12 La cita irónica: "La parodia"

Claudio Magris, en "*Utopía y Desencanto*", hace notar que el concepto de parodia debe situarse en un ámbito más próximo al homenaje respetuoso que al de burla desacralizadora u ofensa. La cercanía al concepto de homenaje se fundamenta en que el término parodia significa: "*canto al lado, canto que acompaña a otro más grande, del que se hace eco y lo imita*"¹⁹⁶. En este sentido Magris sostiene que **son objeto de parodia los clásicos**. La parodia revela en el fondo la inferioridad y la lejanía; en definitiva, la imposibilidad de situarse más allá del clásico. Así pues, parodiar no es burlarse, más bien es

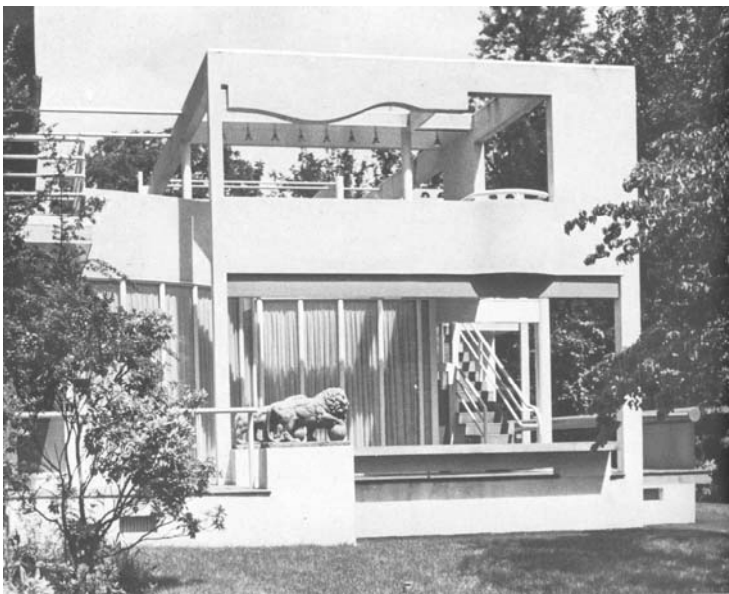
¹⁹⁴ Cfr. GADAMER, H.G. *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme. 1.977, Salamanca.

¹⁹⁵ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Op. cit.* Pág. 70.

¹⁹⁶ Cfr. MAGRIS, Claudio. *Utopía y desencanto: Historia, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Anagrama. 2.001, Barcelona, págs. 51-54.

rendir homenaje al que siempre será mejor que uno, manifestando además la incapacidad de tener su grandeza, su técnica, y a la postre, su perfección. La parodia está inundada de tintes nostálgicos. Nostalgia de lo que pudiendo haber sido fue y con tal perfección, que sólo queda la posibilidad del recuerdo y la evocación.

En la época postmoderna, sobre todo en la arquitectura que se deriva del pensamiento historicista de Venturi, Moore, Bofill, etc, el concepto de parodia está más próximo al de burla casi cómica que al de homenaje, pues **no se cita tanto al clásico como a lo clásico**. Y, si se cita a un clásico, es para descontextualizarlo, toda vez que ha sido fragmentado en una personalísima y peculiar interpretación, como en la Plaza de Italia de Moore, convirtiendo el recuerdo nostálgico en ironía clásica.



Michael Graves. Casa Benacerraf. New Jersey. 1969-1970.

Quiero resaltar de esta obra **el carácter irónico** que, en forma de nube, dota a la arquitectura del *brise-soleil*. La referencia al movimiento moderno y a la arquitectura de Le Corbusier son evidentes, pero la crítica a la Modernidad se da en **la ironía** de un elemento que recorre la modernidad arquitectónica.

la devaluación de él mismo, al desencanto y, a la postre, a la disolución. Mas adelante se verá el concepto de **disolución**, pero ya podemos anticipar que no es otra cosa que **la ruptura de la unidad interna** de la realidad, del objeto y al final del sujeto.

La postmodernidad propone la aceptación de la cultura de masas y su sublimación culta, casi una recuperación del desecho, de lo popular reciclando la basura cultural en una suerte de conciencia ecologista. Al mismo tiempo, es la atención tan típicamente postmoderna, de lo alternativo, de la multiculturalidad, de lo marginal.

Parece evidente que los dos enamorados a los que hacía referencia Eco podrían haber citado a poetas cultos como T.S. Eliot o Rainer María Rilke y, en cambio, citan a Corín Tellado. La postmodernidad también puede entenderse como la cultura de la risa y la carnavalización: la parodia desmonta los ritos, los mitos y las imágenes, deconstruyendo la realidad oficial del mundo. La parodia se convierte en una técnica liberadora que potencia la duplicidad de lo real aunque devaluado: *"todo gesto contiene un gesto paralelo"*¹⁹⁷, sostiene Batjín. La cita irónica conduce a la realidad devaluada hasta el ridículo. Tal situación lleva al hombre, que forma parte de la realidad, a

¹⁹⁷ Cfr. BATJIN, M. *Rabelais and his world*. Mit Press. 1.965, Cambridge.

El mismo Charles Jenks, que más adelante se abordará, sobrepone la ironía a la cita porque la considera como criterio interpretativo añadido al introducir el concepto de **doble código, doble criterio y doble lectura** de un edificio o de cualquier forma arquitectónica. Con esta "*doble intención*", Jenks garantiza la comunicación, tanto para el gran público como para las élites.

A tenor de esta última idea, parece que aquello que en última instancia propone la postmodernidad es la aceptación de la cultura de masas, una recuperación y reedición del desecho, de lo popular: **el populismo** que es una manera de hacernos tolerar el *kitsch*, como máscara ejemplar para el ocultamiento de la brutalidad de nuestro propio entorno, difundiendo en las capas de la sociedad la conciencia de vivir en una frontera entre la realidad y la ilusión celeste. En este sentido, sostiene Robert Venturi, "*el Pop Art ha demostrado que los elementos vulgares y populares son la principal fuente de variedad y vitalidad fortuita de nuestras ciudades y que no es una banalidad o vulgaridad como elementos lo que causa la banalidad o vulgaridad del panorama, sino sus conexiones contextuales de espacio y escala*"¹⁹⁸.

En esta línea, Richard Rorty pone de relieve una deuda a un pasado del que probablemente no sepa salir, ni modificar ni proseguir. Con el mecanismo irónico pretende deshacerse del pasado aunque paradójicamente manifestando la incapacidad para comenzar un proceso de apertura al futuro. No deja de ser paradójico el hecho de que la recusación a la modernidad, aunque sea de modo irónico le mantiene unido a ella.

¹⁹⁸ Cfr. VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción en arquitectura*. Gustavo Gili. 1.992, Barcelona.

3.13 La fragmentación esteticista

Si por algo se puede caracterizar “la condición postmoderna” es por su fragmentación y por la desintegración de cualquier marco teórico. Tal condición tiene como efecto la autonomía de cualquiera de los fragmentos. Así pues, si pragmatismo, compromiso, responsabilidad y objetividad son a unidad, disolución, desintegración y diseminación son a fragmentación.

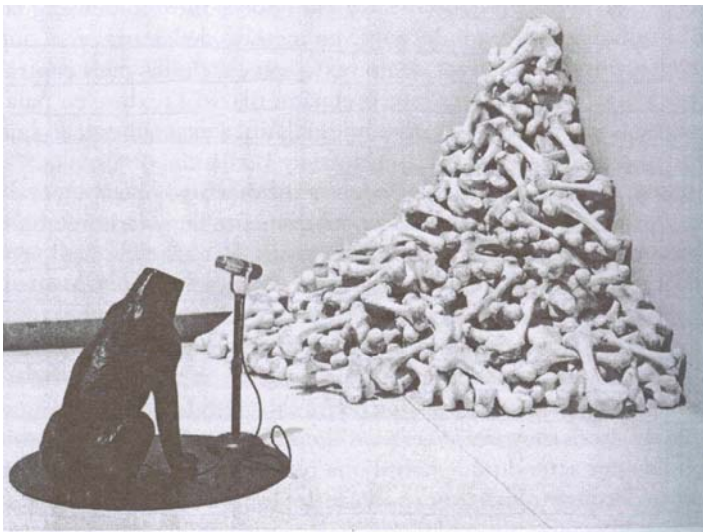


Judith Shea, *Without Words* (Sin palabras).

En la postmodernidad, la referencia formal entre signo y significado (moderna) ha desaparecido. Y no sólo eso, sino que los propios signos son incompletos. Quedará a juicio del espectador (co-autor) y a su libre voluntad la recomposición de los fragmentos inconexos que se dan cita en la misma obra. De modo, que cabe la simultaneidad de estilos y de formas, algo que desde Venturi tipifica la postmodernidad en una suerte de dialéctica de contrastes. **En el arte postmoderno se produce un proceso de reciclaje mental de fragmentos y de escombros todos ellos de distintas épocas, linajes, orígenes y tradiciones.** El arte no tiene por qué representar algo, si acaso será un simulacro de algo.

Siendo así que la autonomía del arte y en concreto de la disciplina arquitectónica la hace ajenas a cualquier tipo de intencionalidad social o compromiso externo. Si el discurso también deviene autónomo entonces es correlativa la subjetividad, la reducción, la parcialidad, la provisionalidad y, a la postre, la incomunicabilidad. Resultando que, sin unidad, sin referencia y sin intencionalidad, todo gana y todo pierde, todo vale y su contrario: *anything goes*.

Con la intención de hacer llevadero el mundo complejo y heterogéneo, el arte propone la superación de la precariedad y la caducidad con el goce y el flujo de sentimientos diversos respecto del mundo sensible. *"La belleza se ha hecho fragmentaria, ha sucumbido a la seducción combinatoria, anulando sus propias creaciones en el torbellino de una experimentación incesante"*. La ruina y el laberinto son sus más altas expresiones. La primera por lo fragmentado de un documento que se presenta como fragmentado y que remite a una realidad que estuvo unida. La segunda porque la pérdida de sentido y de orientación, la ausencia de una dirección y de finalidad alguna ejemplifican qué cosa es la actitud postmoderna.



Walter Martin. *Old Fleece Preaching to the Sharks*. 1.985-1.986.

La fragmentación y recomposición de elementos diversos generan nuevas metáforas que eluden la linealidad moderna entre signo y significado. En la postmodernidad esta relación lineal ha sido inhabilitada y destituida. Es necesaria la principal acción intermediaria del sujeto que percibe la obra de arte. En esta obra, no se está representando un tiburón, que sería lo moderno, sino que aparecen los restos del cuerpo (los huesos) que pertenecieron a los que fueron devorados por él. En definitiva, **la relación entre lo que se dice y cómo se dice** ha cambiado, ya no es unívoca.

La civilización postmoderna produce un arte fragmentario y cuarteado. Su belleza manifiesta el triunfo de la dispersión, la disgregación y la ruptura. Al proponer la igualdad estética de todos los fragmentos en constante devenir hacia ningún lugar, sólo queda el recurso a la excitación y a la deleitosa búsqueda de sensaciones placenteras. Bello ya no es *"aquello que place a los sentidos"*, según la expresión clásica, *"lo que place a los sentidos es bello"*. Se trata de acrecentar sensaciones y goces de toda índole (visuales, táctiles, auditivos, etc). La forma de buscar lo nuevo es a través de una multiplicación de sensaciones. La realidad compleja y heterogénea, en su despliegue de interpretaciones y estímulos genera un sin fin de sensaciones, tipificando así la estética postmoderna.

Esta nueva sensibilidad tiene como final un esteticismo que acaba multiplicando los géneros artísticos y plásticos, los criterios de belleza, etc. El modo para acercarse a esta nueva realidad fragmentada y dispersa es el modo estético, una suerte de mecanismo que hace posible la disposición arbitraria de los elementos dispersos, que se combinan aleatoriamente según el tipo de estímulo que queramos generar.

La cultura esteticista no descubre nada original. El mundo se torna indeterminado, confuso, fugaz e inestable, sin consistencia. Hay una inclinación hacia el montaje y el *collage*. El recurso a la metáfora y a la paradoja se convierte en mecanismo usual que

intenta remarcar la creencia en un mundo construido estéticamente por cada cual. En esta línea advierte José Luis del Barco “el irregular tráfago carnavalesco es para el esteticismo fragmentario festejo alborotado del instante, celebración del devenir, el cambio, y la renovación, exaltación de la lógica *à l’envers*, de la parodia, el travestismo y la degradación”.

Se trata por tanto, de construir una compleja estructura de conceptos múltiples, cambiantes, equívocos y temporales sobre un terreno movedizo e inseguro. La resistencia de dicha estructura no está en la resistencia sino en la facilidad y docilidad para ser transportada e interpretada. Su principal característica es la flotabilidad: una suerte de autosuspensión que le permite amoldarse a todo tipo de embestidas y choques. Así, la cultura y todas sus manifestaciones navega en altamar, flotando, sin posibilidad de reconstrucción como no sea por ella misma y sin recurso a algún elemento exterior, tirándose hacia arriba de su propia quilla en una especie de autosuspensión autónoma.

El abandono y la muerte de cualquier idea universal, la generación de fragmentos nuevos, la destrucción de otros antiguos, la superposición de realidades contradictorias, siempre cambiantes y mutables, la identidad de valoración de todos los escombros sea cual fuere su origen y finalidad, son modos de proceder típicamente postmodernos en el proceso de estetización banal de la realidad que lo tipifica.

3.14 Adorno: de la función al significado

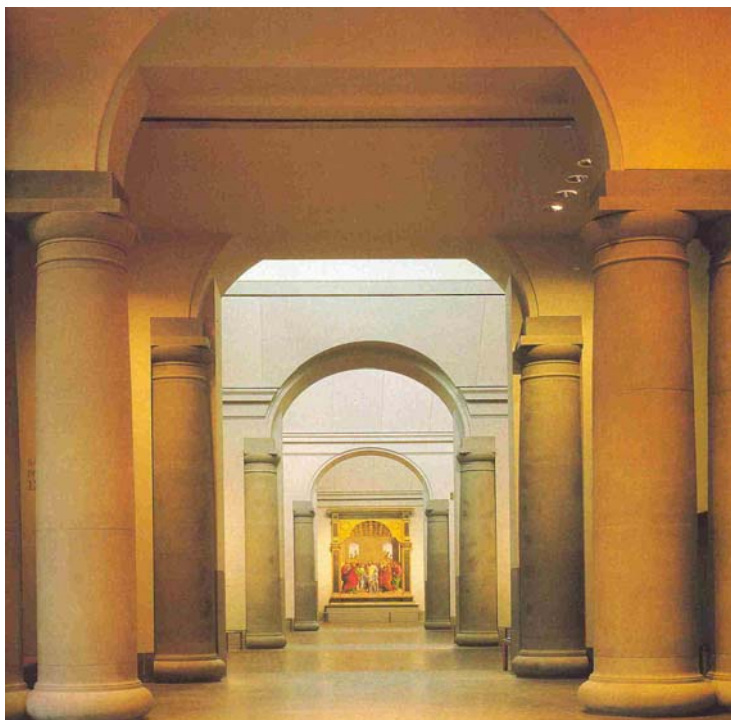
Para Theodor W. Adorno, “*la arquitectura puede tener un rango tanto más elevado cuanto más íntimamente concilie entre sí los polos opuestos de construcción formal y función*”¹⁹⁹. Adorno, como ya indicamos en el prólogo del presente trabajo, es el que primero apuntará un juego dialéctico no reductivo, ni violento entre los elementos puestos en cuestión. Propone una urdimbre de materiales, formas, finalidades y funciones, en la que nada es violentamente devaluado. La flexibilidad de este nuevo juego dialéctico presupone el abandono de la absolutización apriorística. De modo que ni el pasado, ni la historia, ni la tradición pueden desecharse de antemano, no en vano son el banco de la memoria y de la fantasía creativa. Todos los elementos contribuyen a escote, incluyendo finalidad y ley formal inmanente. Para Adorno, “*alcanzar una síntesis así es un buen criterio para calificar de grande a una arquitectura (...) La arquitectura verdaderamente funcional lo es en virtud de una articulación de espacios concretos en la que los hombres fueran capaces de encontrar de nuevo, objetivada al máximo, su subjetividad, y que al mismo tiempo les permita a sus impulsos subjetivos brotar y desarrollarse en una suerte de estructura espacial cargada de sentido*”²⁰⁰. En este sentido parece que Adorno abandona los postulados del *International style* y se aleja de los principios fundacionales del racionalismo arquitectónico.

La arquitectura se revela en Adorno como la objetivación espacial de relaciones comunicativas y potencialidades de sentido, anticipándose ya, desde el filósofo alemán, la

¹⁹⁹ Cfr. ADORNO, Theodor W. *Funktionalismus heute*, en *Gesammelte Schriften 10*, I, Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1.997. Pág. 389.

²⁰⁰ Cfr. ADORNO, Theodor W. *Op. cit.* Pág. 388.

dimensión de la arquitectura como lenguaje, e iniciando el camino que derivará en una postmodernidad equiparadora de forma y función.



Robert Venturi y Scott Brown and Associates fueron los encargados de realizar la **ampliación de la National Gallery** de Londres, construyendo el ala Sainbury (1.986-1.991).

Venturi descontextualiza los elementos de la arquitectura clásica; de hecho, interpreta las dimensiones, tan definidas clásicamente, como los de una columna que deviene ironía. La abstracción, como sólido capaz, y la reedición "irónica" de las formas clásicas es palpable en esta obra, actitud ésta, que recorrerá gran parte de la arquitectura postmoderna.

Así pues, lo moderno, por abstracto y no dador de sentido y comunicabilidad, deviene pobreza. El giro postmoderno que más adelante abordaremos no lo es por vía de funcionalidad, sino por comunicabilidad de la forma. De modo que, frente al carácter univalente del movimiento moderno (uso, función, adecuación al material y finalidad), la cultura postmoderna propondrá la polivalencia, como harán notar Charles Jenks y Robert Venturi: la complejidad semiótica, la contextualidad, el pluralismo, lo diferente y lo otro en cuanto que otro.

Charles Jenks rehabilitará, en este sentido, el historicismo eclectista, por amor de la expresividad del potencial semántico, desde el propio presente hasta las formas más exóticas y multiseculares de expresión formal²⁰¹.

Pero a mi modo de ver, la posición de Adorno apunta a una suerte de superación de la modernidad desde su propia inmanencia, es decir, no renunciando de entrada a nada, e intentando liberarla de la angostura dogmática del movimiento moderno. Para Adorno, lo que de lenguaje tiene la arquitectura es en relación al carácter lingüístico de aquellos a los que les afecta y con los que se relaciona. La urdimbre de materiales, formas y finalidades, ha de enlazarse con una comunicación real que aclare esas finalidades, si no, la expresividad deviene arbitrariedad. Albrecht Wellmer, sostiene en este sentido, que *"una arquitectura ligada a contextos de racionalidad comunicativa, según expresión de Habermas, va más allá de una racionalidad técnica y económica o burocrática y por supuesto, del mero capricho"*

²⁰¹ Wittgenstein parece formar parte también de este estatuto teórico de la postmodernidad como lenguaje. Considera las estructuras del lenguaje como algo desde la posición de los usuarios, planeando en el fondo una racionalidad comunicativa que permita pensar a la vez en cosas complementarias: comunicación y racionalidad. De modo que, en virtud del pluralismo resultante de liberar potenciales comunicativos, cabe la recurrencia de tradiciones y de potenciales semánticos del pasado.

estético"²⁰². La arquitectura descrita por Adorno da lugar a espacios polivalentes abiertos a la expresión individual: **la arquitectura postmoderna**. De manera que, si para un arquitecto moderno existía una relación unívoca entre forma y función, para la arquitectura postmoderna la función deviene significado. **No es pues la función sino el significado, lo que posibilita la expresividad individual, aquello que, en rigor, estudia la postmodernidad.**

3.15 Un Heidegger nostálgico y la arquitectura

Tras esta descripción somera de la condición y el arte postmodernos, traigo a colación a Heidegger por dos motivos: en primer lugar porque constituye un lugar común para los pensadores postmodernos, en concreto para Vattimo, adalid de la cultura postmoderna. En Heidegger como en Nietzsche, desaparece la idea de fundamento que ha sido nuclear a lo largo de la filosofía occidental. Si en Nietzsche el mundo deviene fábula (una historia sin más referencia que a sí misma), en Heidegger el "ser" se resuelve en evento (el ser no es sino que acaece) y el "fundamento" se convierte en abismo. Y en segundo término, porque su pensamiento en torno a la técnica y a la vivienda, forma parte de la crítica generalizada a la modernidad funcionalista y al problema de la vivienda y el habitar.

El filósofo que más se acerca al pensamiento aristotélico, en relación a la arquitectura, es Heidegger, situándose en el extremo opuesto Derrida. Habermas considera que Heidegger es el verdadero padre fundador de la postmodernidad, mantiene similitudes con Nietzsche, aunque hay diferencias considerables entre ambos y, además, los principales representantes de la postmodernidad cuentan con Heidegger: Lyotard, Vattimo y Rorty entre otros.

*Heidegger evita escollos irresolubles de una crítica de la razón y tampoco propone el arte como superación del nihilismo. Es cierto que critica la metafísica occidental aunque desde dentro, intentando superar el nihilismo. Heidegger al objeto de superar la relación sujeto - objeto propone el conocer y el obrar como derivados del Dasein: ser en el mundo. No obstante, conviene hacer notar que, posteriormente, propone un ligero cambio, renuncia a un fundamento último y afirma como punto de partida un acaecer, un evento que sólo es objeto de descripción. La ontología se centra en el concepto de evento, según el cual **el ser no es sino que acaece**. En Heidegger se dan una crítica a la filosofía tradicional, una crítica radical a la modernidad, así como una relativización del saber, siendo así que no parece extraño que los filósofos postmodernos lo tomen como precursor.*

Así, en relación a Heidegger como precursor de la postmodernidad, conviene hacer algunas consideraciones que, a mi juicio, son importantes: la primera es que el propio Heidegger se distancia bastante de Nietzsche en relación a la metafísica y al nihilismo, aunque fue su compañero de viaje por breve tiempo. Para Heidegger, en Nietzsche más que darse un rebasamiento y superación de la metafísica, lo que verdaderamente acontece es una suerte de consumación. Nietzsche lleva la metafísica a su consumación pero parece que no sepa salir de ella, queda prisionero. Nietzsche no consigue volver a un verdadero

²⁰² Cfr. WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. La balsa de la medusa, Visor. Madrid, 1.993. Pág. 123.

comienzo, sino que se topa con la filosofía platónica, la cual indica una caída del comienzo así como una reducción del mismo a mero silencio. El propio Nietzsche sostiene que su filosofía es un platonismo invertido, siendo así que hace consistente el platonismo bajo la apariencia de su eliminación. Resulta que vuelve a los comienzos cuando presenta la voluntad de poder (idea parmenídea de eterna permanencia en el ser) y el eterno retorno (idea heraclitiana de eterno fluir) como la fundamentación de la metafísica occidental. Sin embargo, no parece que alcance de este modo el verdadero comienzo, pues ha resuelto el comienzo no en comienzo, sino más bien, en mero silencio. **El fundamento de la vieja metafísica se sustituye por la subjetividad de la voluntad de poder.**

Heidegger considera nihilista, a Nietzsche pues propone una mudanza de valores para lo cual ha de devaluar, suprimir cualquier fundamento y eliminar cualquier fin. Sin embargo, parece que la negación de cualquier valor revela la intención de afirmar otros, lo que nos lleva a pensar que la realidad se sigue pensando desde la subjetividad o sea desde la metafísica, resultando pues que no es superada.

Heidegger no se tiene por nihilista sino que propone superar la metafísica y el nihilismo desde el olvido del ser. En este sentido, no creo que se pueda considerar a Heidegger y a Nietzsche, en sentido estricto, como adalides del mismo pensamiento, ni en relación a la metafísica, ni en relación al ser, ni al nihilismo, ni a la postmodernidad.

Otra cosa es la consideración de Heidegger como un episodio relevante dentro del decurso a la postmodernidad. No cabe duda de que Heidegger es un crítico de la historia del pensamiento occidental: el tiempo de los sistemas ha terminado; es más, se ha cancelado el concepto mismo de sistema. Sostiene incluso que la metafísica y el olvido del ser arrancan en Platón y Aristóteles, alcanzando su ápice más alto en Descartes, desde el que se desarrolla la filosofía y la metafísica modernas. También relativiza el pensar filosófico con la idea de Dasein: más que haber un fundamento absoluto hay lecho-abismo. La relativización se centra en el evento, por lo que el ser y el tiempo son dados como destino. Se excluye de esta forma cualquier posibilidad de llegar a un fundamento, puesto que más allá del evento no se puede ir. En esta línea de relativización, parece clara la proximidad a la postmodernidad, hasta el punto de buscar una apoyatura en el evento para justificar un modo de proceder postmoderno.

Veamos ahora la cuestión del arte desde Heidegger. Para el filósofo alemán, la obra de arte es novedad que súbitamente aparece en el mundo de las cosas. Pero para ser verdaderamente obra de arte, el objeto arquitectónico ha de superar la "mera instrumentalización" a la que se llegaba a través de la modernidad. Tal superación instrumental no se consigue solamente trascendiendo el mundo: es necesaria una suerte de fundación del mundo que exponga así la obra y pueda ser contemplada. Parece que sólo a través de la contemplación puede acercarse el hombre a la obra de arte. La obra de arte ha de superar la instrumentalización, y la arquitectura deviene arte, si obedece a esta previa condición. En este sentido, hace notar Heidegger: "es ella (la obra de arte) la que le ha hablado. Esta proximidad a la obra no ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente".²⁰³ Heidegger explorará, al abordar la cuestión del arte, la conflictiva relación entre los presupuestos contemplativos del desinterés y la esfera de la

²⁰³ Cfr. HEIDEGGER, Martin. **Caminos del Bosque**. Alianza. Madrid, 2.001. Pág. 25.

instrumentalidad y la utilidad.

De modo que, si la arquitectura es sólo lugar o, mejor si cabe, “espacio fenoménico para el mero uso habitacional”, entonces la arquitectura se convierte en utensilio e instrumento: un martillo. Siendo esa condición de mero instrumento la que aborda en “Construir, Habitar, Pensar”, a la que a continuación nos referiremos.

En el año 1.951, Heidegger pronunció la conferencia “**Construir, Habitar, Pensar**”²⁰⁴, que está recogida en el libro “Conferencias y artículos”. No se puede entender bien el contenido de esta conferencia sin tener en cuenta que Europa estaba en pleno proceso de reconstrucción, tras la 2ª Guerra Mundial. Sin embargo, y aunque el contexto de la reconstrucción del viejo continente y la reconsideración de la vivienda y la memoria estaban presentes, la conferencia giró en torno a la imposibilidad del sujeto moderno de hallar en la vivienda un lugar como morada. Una suerte de ámbito donde el hombre, apresado por la técnica y dominado por ella, pueda ganarse a sí mismo, para cultivar su alma y superar por elevación el dominio técnico que en su deslizamiento del mundo a los hombres los ha vuelto esclavos. Encontrar un lugar para vivir es relevante e imprescindible, pero aun más lo es, si allí no es dueño y señor el hombre, en una suerte de tarea que conlleva la vida misma. Ganarse para sí, como ya advertíamos en el humanismo aristotélico, es una tarea, está en la acción, es, en última instancia, una construcción. Por tanto, el espacio sobre el que actúa la arquitectura no es el espacio cartesiano y geométrico, sino el espacio existencial que tiene a la técnica como un fin meramente instrumental, pero no como fin final. Si sólo técnica, entonces, producción y *poiesis* y por tanto esclavitud. Si técnica para habitar y progresar hacia uno mismo entonces señorío, *praxis* y aristocracia. La llamada de atención, en la conferencia, a los constructores a ubicar al hombre entre la tierra y los dioses parece la recuperación de la vieja polis griega que hemos visto, a saber, entre el Olimpo y la barbarie. El horizonte heideggeriano se resuelve en humanismo existencial.

“Habitar y construir están uno y otro en la relación de fin y de medio”. Sin embargo, no parece que este vínculo sea todo lo perfecto que se pretende, siendo, a mi modo de ver, más conveniente afirmar que **construir es propiamente una forma de habitar**, porque entendemos el producir como una actividad, cuyas operaciones son seguidas por un resultado, lo que en cierto modo mantiene la vieja distinción aristotélica entre *praxis* y *poiesis*. Pero el ser del producir consiste, en palabras de Heidegger en colocar delante ¿Qué es lo que se pone delante antes de la construcción propiamente dicha? Su función, su uso, su distribución. Sin embargo, no se pretende adelantar solamente la función y el uso en el sentido más utilitarista del término (*poiesis*), conviene tener presente el carácter simbólico, que también es una función: privacidad, lugar, rincón, etc, ambitos todos ellos en los que el hombre se cultiva se gana para sí (*praxis*). Estas últimas son funciones vitales, sin las cuales no es posible habitar: “*el trazo fundamental del ser*”.

²⁰⁴ Cfr. HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. En Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2.001. Págs. 107-119.

Es interesante constatar que **construir también significa cultivar, en alemán**. La casa como lugar en el que se cultiva el alma. Desde ella toman forma nuestros gustos y disgustos, nuestros hábitos y vicios.

En cierta medida, parece que el pensamiento heideggeriano nos pone en la tesitura de volver nuestra mirada hacia la vieja tradición aristotélica. Caer en la cuenta de que la técnica no resuelve por sí sola la cuestión fundamental de la arquitectura: que el espacio se convierta en lugar habitable. **Esta es la paradoja de la deconstrucción postmoderna**: no interesan los lugares habitables porque habitar significa sólo ocupar un espacio. El lugar no es algo que preexiste a la obra arquitectónica, más bien es algo que se funda con ella. La arquitectura en Heidegger adquiere un talante tremendamente innovador para nuestro tiempo, pues crea su propio mundo instaurando nuevos modos de relación entre la obra y el sujeto que la habita.

Es cierto que los modelos o arquetipos no son puntos de referencia permanentes. Lo único permanente es, como advierte el filósofo, el hecho de que los mortales, esperando las cosas divinas les ofrecen lo inesperado. El hecho de que habitar consiste en conducir el ser propio, a fin de alcanzar una buena muerte. Todo aquello que contribuye a dignificar la vida y, por ende, la muerte tiene para Heidegger un valor extraordinario, puesto que la arquitectura es un lenguaje en constante renovación que manifiesta lo que nunca se renueva, a saber: el ser.

En resumen: no queda claro que la afirmación de que no hay un punto de partida absoluto, sea suficiente para sostener el pensamiento postmoderno. Si no hay fundamento sólo queda el recurso a la utopía. La hermenéutica heideggeriana permite, desde el principio hasta el final, orientarse en el mundo de la vida, interpretar el pasado y proyectar el futuro. Para Heidegger se puede ir construyendo un camino en el pensar, preguntando y permaneciendo en el mismo. Este camino "no será nunca una carretera terminada, pero tampoco es un barbecho (Vattimo), ni un laberinto (Eco)". Heidegger es postmoderno en el sentido de su crítica y superación a la modernidad, pero al mismo tiempo supera el nihilismo, el relativismo y la dispersión postmoderna, como ha hecho ver Modesto Berciano en "*Postmodernidad: el estado de la cuestión*" y en "*Heidegger, Vattimo y la deconstrucción*".

Ya hemos indicado que, en Heidegger, también podemos constatar un viaje de vuelta, aunque no en el sentido puramente nietzschiano, que da lugar a un vagabundeo errante. Pensar en Heidegger es como un camino. No se trata de un camino construido, sino que es el mismo caminar. Pensar dirigiéndose al pasado y recordándolo no es hacer arqueología y restaurar monumentos (actitud típicamente postmoderna que alcanza su frenesí en la proliferación masiva de museos y coleccionistas). No se trata tanto de recordar lo que ha sido, sino de buscar en ello lo que no se ha pensado, el ser, en definitiva, la cercanía y copertenencia de hombre y ser, para proyectarlo hacia el futuro.

Gadamer hace notar que Heidegger recurre a la originariedad del lenguaje filosófico griego, en un intento de convertir el lenguaje en objeto de la autocomprensión filosófica. Intenta deshacerse del lastre de toda suerte de idealismo, que revelaba la enajenación del pensamiento griego, mediante una destrucción ontológica. En este sentido, parece que asume los riesgos de Nietzsche, que sólo conduce a “sendas perdidas”, las cuales acaban por instalarnos en un mundo del que nada se puede predicar, un mundo que deviene fábula. Heidegger también abandona la idea metafísica de fundamentación. *“Aproximarse al inicio significa siempre percatarse de otras posibilidades abiertas desandando el camino recorrido. El que se sitúa en el comienzo debe elegir el camino, y si se regresa al comienzo, advierte que desde el punto de partida podía haber elegido otras sendas; así el pensamiento oriental recorrió otros caminos.”*²⁰⁵

Gadamer indica al respecto que esta regresión al modo de Nietzsche fue en realidad un extravío aventurero. También indica que no es posible dar con el comienzo, puesto que retrocede siempre hacia lo incierto. En *“La montaña mágica”* de Thomas Mann, detrás del último promontorio, siempre aparece otro, en un proceso que no termina nunca, infinito. En esta línea, parece que Heidegger se encontró sucesivamente con la experiencia inicial del ser. Así pues, la perforación histórica que Heidegger aborda hacia el manto originario de las palabras, acaba topándose con Nietzsche, que proponía la destrucción de toda metafísica, de toda verdad y de todo conocimiento de verdad, como subraya Gadamer.

Antes de llegar a Derrida, exploremos brevemente la cuestión artística desde Gadamer²⁰⁶ que, inevitablemente, comparece entre el Heidegger nostálgico y el Derrida deconstructivista. Una obra de arte, para Gadamer, es tal, si en ella habitan de algún modo los signos del contexto, a saber: de aquello que la obliga a ser una tarea acabada. Estar determinada, contextualizada, en definitiva, inmersa en la tradición, pertenece a su mismo ser. Así, la arquitectura es la mayor de todas las artes, no tanto porque actúa en un contexto como porque es algo influido y determinado por el entorno. La arquitectura, para Gadamer, no tiene la autonomía de la pintura o de la escultura. **La arquitectura es la mayor de las artes no sólo porque cumple una función, porque su belleza es significativa, sino porque la aportación que hace al contexto, al entorno y a la historia es un incremento de ser. Con ojo de lince, advierte Gadamer que la arquitectura es arte máximo porque crece enriqueciendo justamente aquello en donde todo se da y se nos da: la tradición.**

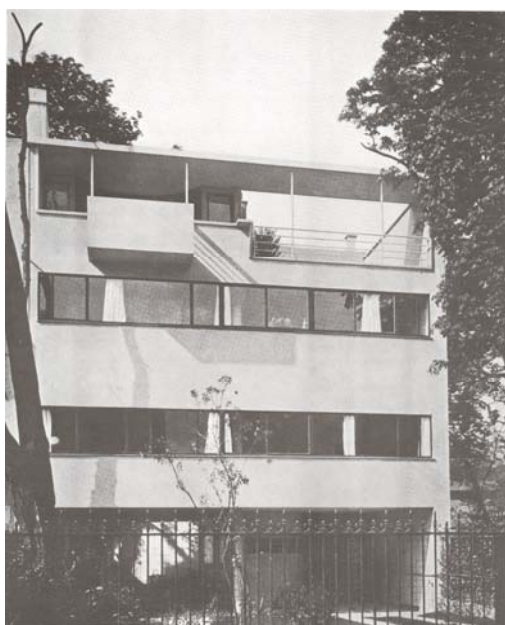
Así pues, en la arquitectura, no sólo la masa, ni sólo el uso, sino también su piel y su ornato, pueden ser consideradas apriorísticamente un exceso baladí. Es el modo en que el ser aparece y esa misma superficialidad, en cierta medida supone un incremento de ser en la tradición pues la enriquece.

²⁰⁵ Cfr. GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y Método II.** Destrucción y deconstrucción. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2.002. Pág. 351.

²⁰⁶ Cfr. GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y Método I.** Ediciones Sígueme. Salamanca, 1.977. Págs. 207 y 208.

3.16 La crítica al funcionalismo moderno²⁰⁷

*“El avión es un producto de alta selección.
La lección del avión está en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su
realización.
El problema de la casa no se ha planteado.
Los elementos actuales de la arquitectura ya no responden a nuestras necesidades.
Sin embargo, existen las normas de la vivienda.
La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona.
La casa es una máquina de habitar”²⁰⁸.*



Maison Cook. Le Corbusier 1926: Abstracción y depuración criticada por la Postmodernidad.

Es bien sabido que la Arquitectura Moderna se desarrolló en todo el mundo, siguiendo unos principios generales y dogmáticos que, de manera esquemática y eficaz, ha trazado Giulio Carlo Argan: “1, prioridad de la planificación urbanística sobre la proyectación arquitectónica; 2, el mayor aprovechamiento del uso del suelo y de la construcción para poder resolver el problema de la vivienda, aunque fuera al nivel de la existencia mínima; 3, la racionalidad rigurosa de las formas arquitectónicas, entendidas como deducciones lógicas a partir de exigencias objetivas; 4, la apelación sistemática a la tecnología industrial, a la normalización, a la prefabricación en serie, es decir, a la industrialización progresiva de la producción de los bienes relacionados con la vida cotidiana; 5, la concepción de la arquitectura y de la producción industrial cualificada como factores condicionantes del progreso social y de la educación democrática de la comunidad”²⁰⁹. El

edificio moderno es autónomo, huérfano y expósito, su única referencia es sí mismo. “El edificio moderno no debe significar sino ser”.

Desde un punto de vista más extenso respecto del arte en general, conviene recordar como hace ver Clement Greenberg, que la historia del arte puede entenderse sin muchos reparos como el proceso -desde que el hombre se entretiene en decorar las tumbas de los muertos- de depuración y despojamiento de todo aditamento decorativo que no es esencial al arte. Siendo así que el devenir de la modernidad artística se entiende como la culminación

²⁰⁷ Nota: Gran parte de lo que a continuación diré puede enlazarse con el apartado visto anteriormente titulado **paradojas de la modernidad: “sin profecía no hay esperanza”** (2.2.4)

²⁰⁸ Cfr. LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Ojos que no ven: los aviones II. Colección Poseidón. 1.998, Barcelona. Prefacio, XXXI.

²⁰⁹ Cfr. ARGAN, G. C *El arte moderno (1.770-1.970)*. Colección Arte y Comunicación. 1.977, Valencia, pág. 324-325.

de un largo proceso de purificación formal del objeto, hasta llegar a la mismidad: nivel en el que la obra de arte sólo se refiere a sí misma. Esta culminación genera la sorpresa de acabar con cualquier posibilidad de mensaje, pues de la mismidad, que es la nada, nada se puede predicar, generándose un sentimiento, respecto de la obra de arte, de indiferencia y vacío.

En frase de Octavio Paz: "lo bello se subordina a la utilidad o a la eficacia mágica" En cambio, el auge del arte moderno no es otro que el del modo de producción industrial. La industrialización y la objetivación del mundo condujo al desencantamiento del mundo, por lo que lo sacro deviene definitivamente profano y autónomo. Octavio Paz advierte que la religión del arte surgió de los escombros del cristianismo. La emancipación de la utilidad respecto de la belleza fue fruto de la racionalización del mundo sensible, por lo que "los productos industriales sólo pueden calificarse como bellos, en la medida en que estén contruidos de forma adecuada a su finalidad y conforme a su material". Se ve, en este sentido, que mientras la función estética parece desligarse de toda finalidad externa en las artes autónomas, en cambio en los productos industriales se amalgama con la adecuación a su fin.

*Cuando en la **Ilustración**, las artes comienzan a desacralizarse y su belleza se aleja de toda suerte de finalidad externa, entonces en virtud de tal autonomía, las obras de arte se deslizan al seno de los propios símbolos religiosos, paradójicamente. No obstante, podemos sostener que, al reducir lo ²¹⁰bello a la adecuación a un fin, el objeto de producción industrial rechaza toda clase de sentido y se vuelve un mero medio, a saber, **un signo de su función**. Octavio Paz hace notar que la belleza en los productos elaborados por la industria, expresa la justeza de una fórmula, "mero signo de una función". De modo, que la industrialización de la vida genera en palabras de Albrecht Wellmer "una creciente tosquedad en el vivir cotidiano"²¹¹.*

Ya hemos visto que el funcionalismo propone la adecuación al uso, al material y a la finalidad, así como a la visibilidad del sistema constructivo, "form follow function", en una suerte de purificación estética y moral, casi catártica del eclecticismo y el historicismo de finales del s. XIX. Sin embargo, la claridad del lenguaje funcionalista ocasiona una "densidad estética" que es el fruto de la fusión del sistema constructivo con la finalidad y con la forma. En efecto, el funcionalismo da lugar a simplificaciones formales y mecánicas obedeciendo a una serie de intereses de capital que acabó desertizando históricamente las ciudades y debilitando la identidad que se ganaba con la veneración por el origen, la memoria y el recuerdo. De manera que, el funcionalismo aceleró un proceso de devaluación y reducción del ser humano a lo meramente funcional.

Pero lo que en buena medida se perdió con la modernización fue la ciudad como espacio público, como entrevero de una multiplicidad de funciones y formas de comunicación o, en palabras de Jane Jacob, "la ciudad en su sentido de complejidad

²¹⁰ Cfr. PAZ, Octavio. "**Belleza y utilidad**", en Ensayos 2. Suhekamp Verlag. Frankfurt, 1.980. Pág. 383. En Albrecht Wellmer. **Op. cit.** Pág. 113.

²¹¹ Desde los mismos inicios de la Werkbund, en 1907, ya se advierte que el espíritu funcionalista no es lo suficientemente poderoso como para permitir una renovación estético ética de la cultura moderna, que ya en torno a las dos grandes guerras se percibía como destructora del entorno, de toda suerte de tradición, de todo equilibrio ecológico e incluso de las propias bases de la vida humana. Muthesius plantea la espiritualidad de la forma como lo único que sería capaz de generar belleza en el mundo industrial, superando así el concepto de belleza positivista como mera adecuación al material y a la finalidad.

organizada. En definitiva, esa ciudad que en la historia europea pudo llegar a ser el lugar de la libertad ciudadana, así como un centro de fuerzas culturales"²¹².

Jürgen Habermas, en "Arquitectura Moderna y Postmoderna" incide en la misma cuestión con rotundidad: "Ambas partes (neo-conservadores y postmodernos, criticismo inmanente y tardomodernos) están de acuerdo en lo que toca a la crítica de la arquitectura contenedor, sin alma, de la falta de relación específica con el ambiente y la solitaria arrogancia de los edificios de oficinas, de los monstruosos complejos comerciales, universidades monumentales y centros de congresos; en la carencia de urbanismo y la misantropía de las ciudades satélite, de las colmenas de los edificios de especulación, brutal sucesor de la arquitectura búnker, la producción en masa de chozas para perros de techos embreados, la destrucción de ciudades enteras en nombre del automóvil, etc...ison muchas las referencias sobre las que no cabe ninguna discrepancia"²¹³.

A principio de los años setenta hubo una condena, encabezada por Colin Rowe, al racionalismo universal del movimiento moderno, que suprimía la diversidad y la complejidad. Se trataba de potenciar la actitud de crítica a la megalomanía ambiental, como una barbarie para la ciudad, proponiéndose con especial interés, una ciudad de fragmentos, una ciudad de *collage*.

Adolf Loos defendía la belleza de los objetos técnicos, lo que sucede es que dicha belleza no puede medirse con categorías clásicas y tradicionales, porque, si los objetos técnicos fueran bellos por manifestar dichas categorías, sería a costa de su funcionalidad. Lo bello en el artefacto, en la obra de arte funcional, está más en la funcionalidad que en el ornato. En definitiva, la belleza no es suplementaria a la función, **la belleza es la función**: el ingeniero es el artista representativo del nuevo espíritu, el cual unifica el arte, la ciencia y la industria. Como puede verse, la Arquitectura aparece en el arte paralelamente a un progreso extraordinario de desarrollo industrial y tecnológico.

En este sentido, **la construcción** y el **principio de montaje** son la única manifestación de la racionalidad del arte, como sucedió en el Renacimiento, al separar construcción de composición. La primera se diferencia de la segunda en que separa los elementos de la realidad de sus conexiones primarias e íntimas, transformándolos en una nueva unidad impuesta desde la función. Al separar los elementos de su conexión primaria, se corre el peligro de depotenciarlos y corromperlos en su triunfo sobre lo que antes no existía. La violencia que la técnica ejerce sobre la naturaleza, no sólo se ve reflejada por su propia manifestación formal, sino que salta inmediatamente a los ojos. Al mismo tiempo, la creatividad está sujeta a los límites constructivos de los elementos que se quieren unir, limitando y reduciendo la creación subjetiva.

²¹² Cfr. JACOBS, Jean. *The Death and life of great american cities*. Random House. Nueva York, 1.961. Cap. 22

²¹³ Cfr. HABERMAS, Jürgen. *Arquitectura Moderna y Postmoderna*. Arquitecturas Bis, nº 48. Barcelona, 1.984. Pág. 15.

Así pues, para que el funcionalismo que supone la síntesis y unificación de elementos y materiales constructivos triunfe, la unidad creativa de esos elementos ha de precederlos. Por ello, como advierte Theodor W. Adorno "el funcionalismo rompe el cerco del subjetivismo"²¹⁴. No obstante, la debilidad de la postura funcionalista estriba en que la desintegración y posterior unificación están sujetas a la función y no a la emoción. En esta línea, conviene recordar la paradigmática obra de **Ronchamp**. Le Corbusier, advirtiendo la poca densidad emotiva de la razón en la Arquitectura, quiso poner de manifiesto que la emoción también interviene en el diálogo poético, provocando la parálisis en todo el universo artístico ante tal obra de arquitectura, que no hablaba a la razón fría sino a la emoción. Le Corbusier, para cambiar la arquitectura, utilizó el mecanismo que alumbró el pensamiento de una época, esto es, la razón, pero constataba que dicho mecanismo no explicaba la angustia del porqué: por qué vivo, por qué muero.



Le Corbusier. Capilla de Notre-Dame du Haut. 1951-1955.

El propio Le Corbusier hizo notar, en la Capilla de Ronchamp, que la razón es un instrumento poderoso pero que hay algo más allá de ella que sacude y emociona con más intensidad que la mera respuesta a una función.

En el arte sigue existiendo la construcción como algo libre de objetivos, como algo no funcional. Surge así la ironía de una finalidad sin fines, y de una funcionalidad sin objetivos. Cuando el funcionalismo estético, como sucedió en algunos movimientos, tras la Segunda Guerra Mundial, trata de cientificar y racionalizar el arte, en vez de buscar innovaciones técnicas, es el arte mismo quien zozobra. La tecnificación del arte le separa del sujeto, que está desengañado y desconfía de la magia como de un engaño, pero también le separa del elemento constructivo que, en su artificiosa unión, no invoca para nada su origen. El funcionalismo vacía a las obras de arte de su lenguaje inmediato, y suprime parte de la contingencia del individuo que realiza la obra.

El funcionalismo tiene un lenguaje, el suyo propio, que está lejos de ser percibido por la Humanidad. Lo más destacado del funcionalismo podría ser "**la búsqueda de la expresión del objeto inexpresivo, la búsqueda del significado en un lenguaje insignificante**": mudo.

La arquitectura racionalista, sostiene Alejandro Llano, quedó capturada por un esteticismo; propiamente no se puede hablar de una sensibilidad racionalista en

²¹⁴ Cfr. ADORNO, Theodor W *Teoría Estética*. Taurus Ediciones. 1.971, Barcelona.

arquitectura, puesto que se trata de imponer unas exigencias de funcionalidad objetiva que *eo ipso* tenían que ser bellas.

Se percibe, por tanto, que, más que una crisis de la Arquitectura funcionalista del movimiento moderno, hay muchas, y que esa crisis fue amplificada después de la Segunda Guerra Mundial cuando el clima cultural arquitectónico se planteaba la reconstrucción de Europa y cuando el existencialismo emergente (Heidegger y Sartre) repensaba la relación del mundo y la realidad con el sujeto, en vísperas de conseguir una estructura teórica **humanista**. Así, si en los años comprendidos entre las dos grandes guerras mundiales, la arquitectura navegaba entre conceptos tales como progreso, racionalidad, seriación, etc, tras la gran Guerra, la arquitectura adquirió tintes más éticos, potenciando factores tales como intimidad y subjetividad. La función parece ser pospuesta por la emoción y la pasión.

En 1947, se reúnen los **CIAM** y el joven Aldo Van Eyck socaba los pilares del mecanicismo moderno y funcionalista. Para ello defendía la posición de una arquitectura que no tratase tan sólo de dar respuesta técnica y funcional a las necesidades del hombre. Proponían una arquitectura que se hiciera cargo de las necesidades humanas más espirituales, tratando de custodiar, defender y estimular el crecimiento y el desarrollo espiritual del hombre. Puede verse el cariz humanista, espiritualista y emotivo de la arquitectura que se estaba defendiendo ahora. Solá-Morales sostiene que “*en el fondo se proponía la sustitución del lenguaje metafórico de la máquina, por un lenguaje metafórico de lo orgánico*”²¹⁵. En última instancia, proponen el humanismo de la arquitectura, que había desaparecido de todo el horizonte creativo del movimiento moderno funcionalista.

Se ve cómo aquello que se pretende es la conciliación entre el hombre moderno y la técnica, pero en ninguna medida ser arrollado por ella, aunque el nuevo ciudadano del mundo ya no se entienda sin el desarrollo tecnológico y científico. Hay algo más que la razón no explica y la ciencia no puede revelar.

Así las cosas, al manifestarse el desacuerdo con el cientifismo y su manifestación formal, con los desoladores proyectos de vivienda masiva, con la expresión y forma arquitectónica secreta, muda y sin atractivo fuera de una élite cultural y con la destrucción de los centros históricos, se encontraba en la “arquitectura popular” un nuevo orden que **potenciaría el significado arquitectónico y la expresión artística**. Tal situación, condujo a un interés inusitado por la forma y el estilo: colores, texturas, luces, espacios tildaban toda la arquitectura de un cierto aroma decorativista, en la poderosa afirmación del existencialismo humanista que se extiende en todos los ámbitos de la cultura.

Como breve colofón a esta constatación de crítica generalizada al movimiento moderno y las vanguardias que hemos visto arriba, por abstracto y mudo, me parece oportuno recoger a continuación la particular reflexión de Lyotard al respecto, el cual en definitiva, manifiesta la incapacidad del ser humano de manifestar a través del arte lo que puede concebir.

²¹⁵ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. 2.003, Barcelona, pág. 49.

Lyotard, en su interesante recopilación de textos, *"La postmodernidad explicada a los niños"*, sostiene que: "la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que venga a establecerse de acuerdo con un concepto. Tenemos la idea de mundo pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella."²¹⁶ En este sentido, cuando el arte moderno en sus diferentes versiones de pintura, arquitectura, etc. se refiere en sus obras a un "tipo de mundo" y de realidad, caracterizada por el optimismo absoluto y por una confianza completa en la ciencia y en la tecnología, le sucede que no encuentra el modo de representar esos nuevos conceptos de absoluta confianza y optimismo.

¿Por qué no encuentra el artista el modo de manifestar en la obra de arte ese nuevo "tipo de mundo" que, o bien es en concepto o bien está por venir, es decir, es futuro? **Primero**, porque no sabemos cómo será, merced a la certeza de que ese nuevo mundo futuro tendrá valores y criterios que no son predecibles ni intuibles desde hoy. ¿Es predecible Van Gogh desde Goya? ¿Es predecible Einstein desde Newton? Parece que no. Segundo, en la línea de la reflexión de Lyotard diré que la imagen que se manifiesta y revela en la obra de arte o en el objeto arquitectónico, como mucho puede aludirlo y representarlo, pero en términos alegóricos. Se hará referencia a algo que no se puede representar, a saber, la idea de algo absoluto (confianza en la ciencia y en el progreso) y a un mundo que no se conoce, con mucho se intuye. Como advierte Lyotard: *"Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a hacer ver esta magnitud o esta potencia absolutas, se nos aparece como dolorosamente insuficiente"*. Más adelante cita unas palabras del Éxodo *"No esculpirás imagen..."*

El arte moderno hará hincapié, en su proceso de abstracción y depuración, encontrando como paradigma el cuadrado blanco sobre fondo blanco de Kasimir Malevich, en la impotencia de la facultad de presentación, restando tan sólo inventar alusiones a lo concebible, pero que no puede ser representado. "Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito del arte moderno. ¿Cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto?"²¹⁷

3.17 Postmodernidad historicista y post-estructuralista.

En frase de Mary McLeod: *"la arquitectura postmoderna que nace y ocupa el mandato de Ronald Reagan en Norteamérica manifiesta como pilares fundamentales: la nostalgia histórica, las tradiciones inventadas, la retórica populista, el abandono de toda visión social y el galanteo con una clientela de nuevos ricos"*²¹⁸.

Ya hemos visto lo complejo y difícil que resulta hacer definiciones de esta época, por lo plural y diverso de sus mentores, así como de sus ideas. Aun así, no es ilusorio considerar este movimiento dividido en dos bloques: **el bloque historicista y el bloque post-**

²¹⁶ Cfr. LYOTARD, Jean F *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa. 2.001, Barcelona, pág. 21.

²¹⁷ Cfr. LYOTARD, Jean F op. cit., pág. 21.

²¹⁸ Cfr. McLEOD, Mary. *Del postmoderno a la deconstrucción*. Arquitectura Viva, nº 8. 1.988, Madrid, pág. 7.

estructuralista. Uno y otro bloques, son opciones pendulares entre "*La vagancia estilística*"²¹⁹ y la formalización del escepticismo y subsiguiente nihilismo.

Javier Carvajal sostiene que el hecho postmoderno **es de origen americano**, aunque se nutra, en algunos de sus aspectos ideológicos, del pensamiento europeo en concreto del francés e italiano. Por tanto, antes de analizar la arquitectura postmoderna, me parece oportuno traer a colación la estructura de la cultura norteamericana, que tiene versiones distintas: la cultura de la costa atlántica, la cultura de la América Central y la cultura de la América de la costa del Pacífico.

La América de la costa atlántica, la de las trece colonias y el *Maryflowers*, mantiene una relación peculiarísima de amor y odio respecto a Europa. En este sentido la arquitectura de la costa atlántica sigue admirando el racionalismo moderno, con una peculiar mezcla de admiración ante la belleza de su rigor funcionalista y estructural, y la crítica y rechazo al dogmatismo academicista, porque el movimiento moderno, en frase de Javier Carvajal, acabó convirtiéndose en una academia. Richard Meier y el grupo de los *Five* de Nueva York son los representantes arquitectónicos de esta corriente, que admira, pero al mismo tiempo **transforma en ironía** el rigor estructural del que se parte. Fernández Alba, respecto de los *Five* hace notar lo siguiente:

*"En el fondo en los Five Architects late también cierta nostalgia al intentar recuperar la ortodoxia racionalista, aunque centrándose tan sólo en aspectos formales que paradójicamente se aplican a edificios de elevadísimo costo y lujo manifiesto. Tanto los historicistas como los Five recuperan el símbolo por vía de obsesión"*²²⁰.

La América central, la de las praderas, manifiesta culturalmente la epopeya de las caravanas y la lucha contra los indios. Ellos se sienten la auténtica América. La cultura de la América central no mira a la arquitectura de la modernidad europea y, si lo hace, es para burlarse, ironizar o manifestar acento de desvío. Charles Moore se convierte en el arquitecto representante de esta cultura, atento a la básica y elemental arquitectura de madera de los pioneros, con columnas rechonchas y simplistas capiteles, desligados de toda razón constructiva e historicista.

La América de la costa del Pacífico se apoya sobre una arquitectura que recupera la idea de muro de la tradición española de los ranchos y las misiones, de cubiertas construidas con cerchas de madera y planos inclinados. Se mueve entre el contextualismo, que mucho tiene que ver con Barragán, y el deconstructivismo, que enlaza con la alocada y caótica arquitectura de Frank Gehry incardinada en una ciudad en que lo único estable es el cambio, sin contexto, sin norma, sin historia.

²¹⁹ Este término es utilizado por Simón Marchán en "*La condición postmoderna de la arquitectura*". Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1.992. Pág. 16.

²²⁰ Cfr. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Neoclasicismo y postmodernidad*. Serie: Biblioteca Básica de Arquitectura. Hermann Blume. 1.981, Madrid.

3.17.1 El Bloque Historicista



Edificio de Cancillerías. Bruselas, 1.984-1.988. Francisco Javier Sáenz de Oiza interpreta el clasicismo para esta obra, en clara idioma postmoderno que llega a su mayor deuda formal en el patio interior del edificio resuelta con escalera imperial, simetría frontal y acabado marmóreo.

“La arquitectura consiste precisamente, en sus relaciones con todo aquello que no es ella misma”²²¹.

Octavio Paz observa en “Los hijos del Limo” que la modernidad, cortada del pasado y lanzada hacia el futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y así recobrar su poder de renovación. Ya no se trata de sorprender por lo nuevo (neolatría) y funcional (funcionalismo), se trata de convencer como lo hacen las obras del pasado, que en diálogo permanente sorprenden de verdad. Ni Homero, ni Platón, ni Dante, ni Mozart, ni Shakespeare, ni Hegel, buscan sorprender aunque encantan.

En esta línea, el gesto inicial de fundación del movimiento postmoderno en la **Bienal de Venecia de 1980**, apela directamente a la historia. La *Strada Novísima* tiene como subtítulo “La Presencia del pasado”. Es en el interior del locus consagrado por la tradición, donde los postmodernos insertan su rebeldía. Así mismo, en el documento de presentación al público se afirma de manera clara que “es de nuevo posible aprender con la tradición y vincular nuestro trabajo a la finura y la belleza del pasado”.

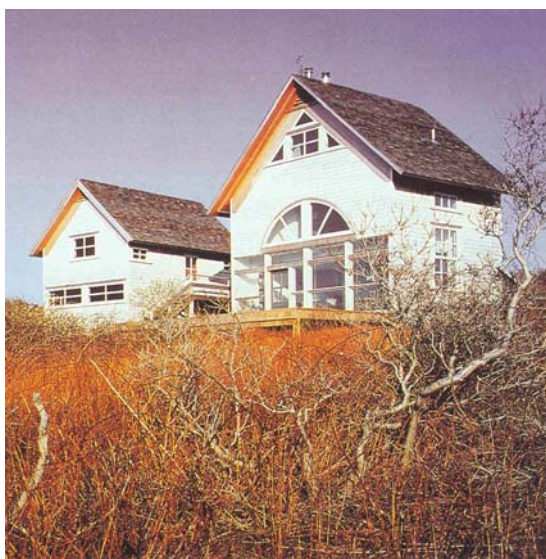
Si la modernidad se entendía como lo opuesto al pasado y a la historia, y avalado por el desarrollo científico y reduccionista, proponía la novedad como paradigma, la cultura postmoderna atraviesa el umbral moderno con tintes historicistas, como reacción a la modernidad en su conjunto. Lo postmoderno se revela como aquello que recupera y afirma lo que la modernidad olvidaba y negaba: lo histórico, lo antiguo y lo pasado. Así, una sobrevaloración de lo indiscriminadamente histórico potencia el frenesí y el fenómeno *Kitsch*²²², dando lugar a planteamientos meramente nostálgicos y fetichistas.²²³ Serán las

²²¹ Cfr. CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ediciones Akal. 1.996, Madrid, pág. 57.

²²² Bordieu utilizó el término “gusto bajo” para definir a los artistas que hacían obras de aceptación social masiva y culturalmente escasa, y Clement Greenberg denominó a esa expresión como *Kitsch*, a saber: una cosa vulgar y popular con gran atractivo para las masas. Cfr. FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1ª edición, 2.003. Pág. 108.

²²³ Este fenómeno se aprecia palmariamente en la conservación y en la restauración de todo lo que es histórico y meramente dado.

corrientes americanas las que, en cierto modo, populizan hasta la vulgaridad este fenómeno de la nostalgia y la recuperación historicista, alguno de los cuales deviene ironía, mera erudición y refiguración. El propio Lyotard sostiene que lo clásico es lo verdaderamente opuesto a lo moderno: "El opuesto pertinente a la modernidad no es la postmodernidad, sino la edad clásica, que transmite, por así decirlo, un status de tiempo, un criterio de lo temporal, según el cual lo por venir y lo que se ha ido, el futuro y el pasado, serían tratados como si en ambos se consumara, en efecto, la secuencia total de vida y significado. Este sería el caso, por ejemplo, en el modo cómo el tiempo queda conformado y resuelto en los mitos, esto es, estableciendo, una rima y un ritmo entre el comienzo y el final del relato; la periodización diacrónica de la historia es una obsesión típicamente moderna y que enlaza con el principio revolucionario."²²⁴



El panorama monolítico del estilo internacional, se sustituye por una pléyade de estilos y una configuración de la diversidad vigente. Paolo Portoghesi define la arquitectura postmoderna en los siguientes términos: "el postmodernismo en arquitectura puede ser leído como la reemergencia de arquetipos o como la reintegración de convenciones arquitectónicas; por lo tanto, como premisa para la creación de una arquitectura comunicativa, una arquitectura de la imagen para una civilización de la imagen"²²⁵. Se subraya por tanto, la función y la dimensión comunicativa de la Arquitectura. Es, a través de ella donde el arquitecto dialoga con el público. En definitiva, lo que le faltaba al movimiento moderno es recuperado, procurando equilibrar la cuestión de los sentidos del aislamiento de las personas. Cualquier obra debe traer con ella un mensaje que sea comprendido por aquellos que la contemplan.

Inspiradas en distintas tradiciones, las casas Trubeck Wisloki son un homenaje al estilo sencillo de los complejos hoteleros y a los templos clásicos de la isla de Sicilia. Los autores intentan recuperar el tipo de la casa tradicional americana.

Rafael Moneo advierte que "Para Venturi, Rauch y Scott Brown el tipo se ha reducido a la imagen, o mejor, la imagen es el tipo, siguiendo así la opinión de que la comunicación se produce mediante imágenes. En cuanto tal, el tipo/imagen está más pendiente de ser reconocido que de su propia estructura".

Cfr. MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar. Barcelona, 2.004. Pág. 74.

²²⁴ Cfr. LYOTARD, Jean Francois. " *Reescribir la modernidad*", Revista de Occidente, 66,1986. Pág. 24, en Juan M. Otxotorena. *Op. cit.* Pág. 46.

²²⁵ Cfr. PORTOGHESI, Paolo. *Postmodern*. Rizzoli. 1.982, New York, pág. 26.

El **bloque historicista**, encabezado por Venturi y Jenks, entre otros, es la tendencia artística **que rechaza los componentes formales y sociales del movimiento moderno**, dando lugar a un lenguaje figurativo e históricamente ecléctico. Por otra parte, los partidarios de este mismo bloque manifiestan un interés inusitado por la semiología, la semántica y por el lenguaje de la arquitectura. Son analizados y explorados aspectos históricos, regionalistas, decorativos y contextualistas. Se trata, en última instancia, de hacer de la Arquitectura un vehículo de expresión y manifestación cultural. En este sentido sostiene Ricardo Bofill que *"es importante ser capaces de usar el vocabulario y los elementos de la arquitectura del pasado y ponerlos al alcance de toda la sociedad"*²²⁶.

Así pues, este bloque critica la arquitectura moderna por ser abstracta, secreta e inaccesible. La arquitectura racionalista y el estilo internacional han evitado sistemáticamente una referencia al mundo de las cosas y a la realidad, dejando de ser figurativa, con ausencia total de significados, con objeto de abolir aquellas figuras e imágenes que conforman la arquitectura del pasado. En este sentido, conviene destacar cómo, tanto Venturi como Rossi, insistían en la inteligibilidad de la arquitectura, poniendo de manifiesto que el hombre no vive en medio de abstracciones y que la memoria tiene un valor existencial, puesto que nos explica quiénes somos. En una civilización en la que la movilidad es esencial, es necesario que existan señales, un código de orientación que lleva a la arquitectura no pocas veces a aproximarse a la publicidad.

Norberg-Schulz nos hace ver que *"el principal objetivo del movimiento postmoderno es reconquistar la dimensión figurativa de la arquitectura"*²²⁷, en definitiva, se trata de recuperar el significado porque éste es la primera necesidad del hombre. En la médula de una sociedad que gira a través de la efemeridad de las cosas, los postmodernos se revisten de una actualidad, de un valor *"in"* que expulsa la obsolescencia *"out"* de las concepciones meramente utilitaristas, funcionalistas y modernas. Frente a esta postura, destaca la oposición de Kenneth Frampton que sigue defendiendo que el racionalismo estructural y el funcionalismo riguroso son necesarios para responder a las necesidades en la era del capitalismo tardío.

Tampoco se ha de perder de vista que el capitalismo potenciaba el consumo masivo, deslizándose incluso hasta el arte. Nunca se había podido consumir arte hasta el s.XX. La inviabilidad de la ciudad moderna para dar respuesta a las necesidades espirituales del hombre, el cúmulo de imágenes que se proponía desde una vertiente surrealista, etc., dan lugar a una postura sistemática. Si el movimiento moderno se había convertido en academicista, proponiendo una postura analítica que obligaba a colocar en los edificios y a definir los mismos desde patrones previamente establecidos, la postmodernidad, que en adelante se verá, propone una postura sistemática, en cuya virtud si se necesita un pilote se colocarán los que se precisen, si *brise - soleil*, entonces *brise - soleil*, si capitel entonces capitel, si frontón entonces frontón. Ningún elemento pasado es ajeno a la arquitectura; todos forman parte del acervo histórico y cultural de la humanidad, a los que se puede recurrir para responder a la petición de la mejor obra.

²²⁶ Cfr. BOFILL, Ricardo. *Declaraciones en Architectural Design*. AD, N° 5-6. 1.980.

²²⁷ Cfr. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Hacia una nueva figuración*. Arquitectura Viva, n° 2. 1.988, Madrid.

Estamos en condiciones de sostener la manifestación de la presencia rotunda de la Historia, de la complejidad estructural, del contexto ambiental, de la presencia de condiciones particulares y no generales, de la posición sistemática frente a la analítica, que se enfrenta contra la posición meramente productiva e industrial, que se nutre y perfecciona tan sólo de la técnica. Así, tras la pérdida colectiva de la fe en el progreso indefinido y tantas otras cosas que ya se han indicado, la arquitectura se plantea desde el horizonte personal e individual, que pueda hacerse cargo de aquello que ya existe multiseccularmente porque necesitamos saber y conocer nuestra historia que nos explica cómo y quiénes somos.

3.17.2 Robert Venturi: la Arquitectura como “Anuncio y Tinglado”



Venturi reivindica el papel de los carteles luminosos y la imaginaria comercial en el diseño urbano.

Antes de adentrarnos en el pensamiento de Venturi quiero hacer unas reflexiones en torno al lenguaje. Lenguaje y mundo humano son términos correlativos. El propio Aristóteles lo estudió en profundidad. Para él, el lenguaje animal, al que define como dialecto, está formado por unos pocos sonidos orientados a comunicar dolor, hambre, celo, etc. Sin embargo, el lenguaje humano sustituye los sonidos por voces, soporte de palabras con las que no sólo comunicamos necesidades e intenciones de primer orden, sino fundamentalmente ideas. Junto a esta primera manifestación de ideas hay otra de orden secundario que posibilita el diálogo, a saber, la emisión recíproca de mensajes. Así, el lenguaje supera su contextura sintáctica para alcanzar otra de índole simbólica y convivencial, base para la vida social. Si la técnica era el producto más acabado de la razón, el lenguaje es la técnica más importante del ser humano: la voz tiene una dimensión más allá de sí misma: comunicar.

La personalidad que mejor y más intensamente ha encarnado la postura postmoderna es Robert Venturi: dotado de una comprensión agudísima para el simbolismo y con una intuición exquisita para transformar las lecciones de historia en firmes intenciones contemporáneas. A tenor de su llamado manifiesto suave, a saber, **Complejidad y contradicción en Arquitectura**²²⁸, se inicia la gran declaración contra el Estilo Internacional, que consolidará los cimientos de la postmodernidad en Arquitectura. Complejidad y contradicción ha sido considerado por Vincent Scully, como el tratado de arquitectura más

²²⁸ El **MoMA** de Nueva York, edita en 1.966 el libro “**Complejidad y contradicción en la arquitectura**”, de Venturi, poniendo de manifiesto cómo este museo siempre está en la avanzadilla de las propuestas arquitectónicas. Más tarde presentará a los *Five* y posteriormente dará carta de bienvenida a la **deconstrucción**, como más adelante se verá, en el capítulo III.

relevante desde la aparición de *Vers une architecture* de Le Corbusier en 1.923. Venturi propondrá una arquitectura hecha desde la libertad y no desde la ley o la norma. Así pues, como advierte Rafael Moneo: *“Esta nueva actitud, que daba entrada a la razón y al sentimiento, al pasado y al presente, no podía por menos de ser bienvenida en tiempos en los que se reclamaba la fe en determinados principios formales tan solo en base a una parcial interpretación de la arquitectura”*²²⁹. De todas las ideas de Venturi se han beneficiado arquitectos más astutos que él, desde Johnson hasta Stern, pasando por Graves y otros de menor altura intelectual y artística.

Sin embargo en sentido estricto, la arquitectura del pasado sólo está presente de una manera indirecta en Venturi. En Complejidad y contradicción, el pasado aparece como la manifestación de la posibilidad de coexistencia con el presente; no obstante, se verá cómo, a partir de la década de los setenta y desde Venturi, aparecen reutilizaciones indiscriminadas del pasado historicista, en un proceso casi arqueológico invirtiéndose así los postulados del movimiento moderno. En este sentido, Juan Antonio Cortés advierte que “tal superación de la modernidad, en términos de inversión no es más que el extremo opuesto de la misma postura en un interés más arqueológico que arquitectónico, y revelándose una actitud que trata de restringir hasta límites extremos la posibilidad de hacer otra cosa que no sea la consideración de lo ya existente”²³⁰.

El devenir de la postmodernidad se tornará dialéctico e historicista. O, lo que es lo mismo, la postmodernidad no termina de superar a la modernidad; más bien parece un momento reflejo de ésta.

En la crítica de Venturi se puede advertir que la prolongación de la arquitectura inspirada en los postulados del movimiento moderno, ha perdido su capacidad de transmisión de significado y su dimensión simbólica. Así, se generaron, a partir de los años sesenta, fuertes voces en contra, algunas de las cuales ya se han comentado en epígrafes anteriores, haciendo otras especial hincapié en la naturaleza lingüística y comunicativa del hecho arquitectónico, y proponiendo el uso de la metáfora, el símbolo y la historia para conectar con “la gente”. Veamos a continuación, el llamamiento que diferentes autores hacen de esta situación:

- **María Luisa Scalvini:** *“la crisis consiste en un exceso de univocidad semántica, en un empobrecimiento del halo significativo que permite el descifre inmediato de las funciones primarias, pero también despoja de toda complejidad la interpretación simbólica, reduciendo o anulando el necesario margen de ambivalencia y ambigüedad.”*²³¹
- **Christian Norberg-Schulz:** *“debe desarrollarse la idea de un espacio existencial, haciéndose necesaria una interpretación de toda la historia de la arquitectura desde su*

²²⁹ Cfr. MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual* en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Actar. Barcelona, 2.004. Pág. 55.

²³⁰ Cfr. CORTÉS, Juan Antonio. *Op. cit.* Pág. 57.

²³¹ Cfr. SCALVINI, María Luisa. *Para una teoría de la Arquitectura*. Publicaciones del Colegio Oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares. 1.972, Barcelona.

capacidad para crear significados; los símbolos constituyen la primera necesidad del hombre."²³²

- **Colin Rowe:** *"una gran parte de la arquitectura internacional es consciente del abismo entre el despotismo de la ciencia y la tiranía de la mayoría, es decir, entre el mundo de los especialistas o cultura de élite y el de la gente corriente o cultura de masas. La única manera de superar esta crisis, es restablecer el puente comunicativo entre estos dos mundos.*"²³³

Venturi es el arquitecto que mejor encarna en su obra y su teoría los planteamientos y la crítica al funcionalismo moderno, que arriba he mencionado de manos de diferentes autores. En contra de la unívoca y pura arquitectura moderna, Venturi propone *"lo híbrido y lo comprometido a lo limpio, lo distorsionado a lo recto, lo convencional a lo diseñado, lo integrador a lo excluyente, lo redundante a lo sencillo, la dualidad frente a la lógica"*²³⁴. Queda manifiesta la postura denodadamente frontal contra los postulados modernos, que tuvieron origen en Descartes, Leonardo y Galileo, que proponían la univocidad, la exactitud, el rigor y la medida.

Tras una extensa temporada de abuso de la forma abstracta y sin aditamento decorativo, se dieron las condiciones óptimas para la vehemente defensa de los postulados de Venturi, iniciándose así una nueva apertura de lo que Le Corbusier llamaba *"los ojos que no pueden ver"*.

En rigor, no se trata tanto de renunciar de manera categórica a los postulados del Movimiento Moderno, como de recorrer los caminos desechados por él, entre otros, que el lenguaje de la arquitectura debe recuperar aquellos elementos humanizadores que al menos en la versión americana del Estilo Internacional había faltado. En este sentido, sostiene Renato de Fusco que *"no se trata de una recuperación íntegra de las expresiones de ciertos estilos del pasado, sino más bien de extraer del código de la historia principios compositivos aislados, motivos morfológicos y usos sintácticos olvidados en su tiempo por el Movimiento Moderno. Se admira la existencia de un código, y con ella, la posibilidad de ordenar, clasificar y transmitir factores y normas."*²³⁵. En definitiva, se trata de sostener la intención de resemantizar la producción arquitectónica; de enriquecer el vocabulario arquitectónico; de someter a duda la función como único sentido de la arquitectura, recogiendo no solamente las razones funcionales, también la dimensión de la memoria.

Venturi se enfrenta a una vanguardia funcionalista, que terminó convirtiéndose en una "Academia dogmática", que si bien podía ser válida para el período de entreguerras, no lo era tanto para la época de los sesenta. Además, coincidiendo con el pensamiento de

²³² Cfr. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental: "la arquitectura como historia de formas significativas"*. Gustavo Gili. 1.979, Barcelona.

²³³ Cfr. ROWE, Colin & KOETTER, Freed. *Ciudad Collage*. Gustavo Gili. 1.982, Barcelona.

²³⁴ Cfr. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Gustavo Gili. 1.974, Barcelona, pág. 25-26.

²³⁵ Cfr. FUSCO, Renato de. *Historia de la Arquitectura contemporánea*. Serie: Biblioteca Básica de Arquitectura. Hermann Blume. 1.981, Madrid, pág. 462.

Adorno, intuye que el mero utilitarismo conduce a la desolación y al agotamiento del mundo. Venturi también pone en tela de juicio la actitud totalizante e intolerante del movimiento moderno, que opta por destruir y aniquilar el ambiente y el contexto existente, en vez de interpretarlo y revalorizarlo. Intenta resaltar el potencial de algunos elementos arquitectónicos que permiten la plurivocidad (varios significados a la vez y varios caminos para acceder a él) frente a la univocidad (un sólo significado y una sola dirección) de los elementos que presentaba el movimiento moderno y en claro enfrentamiento con la modernidad arquitectónica propone una relación no lineal entre exterior e interior. Lo más importante de los edificios, dirá en “Complejidad y contradicción”, es su capacidad explicativa señalando que la “percepción simultánea de un gran número de niveles provoca conflictos y dudas al observador, haciendo la percepción más viva”. En este sentido, puede notarse cómo Venturi reduce la arquitectura a un fenómeno meramente perceptivo, dirá Montaner, “a un juego de formas que nos transmiten mensajes e ideas a través de nuestros sentidos”²³⁶.

Venturi propone ampliar las fuentes de inspiración en la redacción del proyecto arquitectónico. En este sentido, no sólo indica la necesidad **de recurrir a los consagrados monumentos históricos**, sino también a la **cultura popular**. Por esto, no parece desacertada la comparación entre el manierismo italiano y la corriente vulgaridad de la América de los márgenes de carretera, generándose un *cocktail* de alta y baja cultura que contagió a gran número de artistas, por una parte, y de otra, tuvo un sólido aplauso de la crítica.

Desde el punto de vista de la **Historia** y de la **Tradicición**, el punto de apoyo de Venturi es el poeta T.S.Eliot. Veamos la interesante reflexión del poeta inglés en relación con la **Tradicición**: “*El sentido histórico obliga al hombre a escribir no sólo con su generación en la sangre, sino con un sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero y dentro de ella toda la literatura de su país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico es un sentido de lo intemporal y de lo temporal conjuntamente, que es lo que hace tradicional a un escritor. Ningún poeta, ningún artista de ninguna clase tiene su significado completo aisladamente. Su significado, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar solo; hay que situarle por contraste y comparación entre los muertos.*”²³⁷

El autor de Complejidad y contradicción pone de manifiesto que, ni siquiera los modernos y la siguiente generación, fueron ajenos a las grandes obras de la historia de la humanidad, y no como una fase de estancamiento creativo, sino más bien como un período de reanudación de diálogo con el pasado y con la historia, al objeto de desarrollar nuevas temáticas lingüísticas. Tal situación bien puede verificarse en la obra de Le Corbusier; en el Crown Hall, del ITT (1.956) de Mies; en la embajada de los Estados Unidos en Atenas (1.961) de Walter Gropius; en el rascacielos de la SAS en Copenhague (1.961), de Arne Jacobsen; en el Knights Columbus Hall, de New Haven, de Kevin Roche; y en la gran mayoría de las obras del gran maestro que fue Louis Khan.

²³⁶ Cfr. MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili. 1.993, Barcelona, pág. 156.

²³⁷ Cfr. ELIOT, T.S. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Edited and with an introduction by Frank Kermode. Faber and Faber. 1.975, Londres.

La postura venturiana pone en tela de juicio a la arquitectura moderna, tanto por su fría abstracción como por el fracaso en el reconocimiento de sus modos de comunicación. En “Aprendiendo de Las Vegas” propone recuperar la forma en que el edificio puede ser contemplado o traducido en su contexto, poniendo como ejemplo las calles de Las Vegas con su multiplicidad de símbolos callejeros, tótems iluminados, anuncios publicitarios, etc.

El otro gran apunte teórico de Venturi es “**Aprendiendo de Las Vegas**” (1.972), que es presentado como un manual sobre el simbolismo en la Arquitectura, también en la línea de la comunicación de los edificios. Dos son las vías por las que un edificio puede hacerse legible y comunicable: o bien la forma expresa la función, tal es el caso de las catedrales, hospitales, etc, o bien se hace necesaria la implantación de un gran escenario, rótulo descomunal o *slogan*. La segunda vía es la que Venturi entiende que es más directa y más contemporánea, haciendo prevalecer el rótulo sobre la arquitectura. Así, dirá Josep María Montaner, “la forma se descompone en organización e imagen”, planteamiento que es frontal a los postulados del movimiento moderno, pues en última instancia lo que pone de relieve es “la partición y la independencia de la fachada respecto del edificio, con independencia del uso y la función del mismo”, dirá Montaner. Siendo así que, para Venturi, **el edificio se resuelve en una suerte de anuncio**: “máquina funcional y anónima por dentro y obra singular, comunicativa y autónoma por fuera”.

El resultado de esta concepción arquitectónica es el “**decorado**”. La arquitectura deviene objetos funcionales y racionales, tratados superficialmente, insistiendo así en su misión comunicativa y visual. “*Venturi entiende que lo que caracteriza cada edificio es el vestuario, la ornamentación, el tratamiento epidérmico; la estructura y el interior constituyen un mero hecho constructivo, ingenieril y funcional*”²³⁸. La arquitectura pierde sus atributos básicos, resolviéndose en una suerte de mensaje e imagen, por encima de los espacios (categoría moderna), procesos (categoría funcionalista), estructuras, técnicas o formas. El “dentro” de la arquitectura, esto es, el espacio articulado e iluminado por la luz de la razón, lo más íntimo, se sitúa en los bordes del mismo, es decir en la piel, puesto que lo verdaderamente relevante no es tanto lo que el edificio sea, como que el espectador sepa lo que es justamente dicho edificio: **¡la arquitectura deviene imagen!**

Esta última idea que propone Venturi, a saber: **el edificio como anuncio y su tinglado epidérmico**, será una de las piedras angulares de apoyo del pensamiento deconstructivista en arquitectura. Al considerar que la arquitectura queda reducida tan sólo a los márgenes de lo epitelial, los arquitectos deconstructivistas propondrán la ruptura entre piel y estructura, provocando de esta manera la confusión. Para ello, utilizarán artilugios y técnicas de confusión entre superficie y estructura que no permitirán una lectura inmediata y clara de lo que es la fachada, como tampoco de lo que es la estructura. Estructura y piel desaparecen como elementos de la obra arquitectónica, así como los conceptos mismos de “dentro y fuera”. Este tema se verá más desarrollado en el epígrafe **4.5 Des-estructuración y colapso: contra la firmitas**.

²³⁸ Cfr. MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili. 1.993, Barcelona, pág. 162.

El razonamiento de Venturi tiene como estructura basilar la seguridad de los códigos de la extensa tradición arquitectónica, así como su uso discontinuo casi yuxtapuesto en el mundo de los *mass media*, en el que, según Solá-Morales “*nadie puede atribuirse la exclusividad de un determinado lenguaje*”. La propuesta venturiana promueve **el discurso plural, variado y múltiple**, que se revela como el único descodificable, y transmitible siempre en términos de comunicación de ideas. La arquitectura se convierte en una meditación reflexiva sobre un mundo de palabras ya escritas, dirá Solá-Morales.

Así las cosas, hay una sensible preferencia por lo vernáculo y lo genérico, manifestando en el fondo una feroz crítica contra lo moderno, abstracto y funcionalista que en su fase final se había tornado monumental y ampuloso, en contraste con la modestia de la primera generación del Estilo Internacional: siempre ajustado de escala, siempre preocupado socialmente. **La propuesta venturiana no apela a la nostalgia propiamente dicha, sino más bien a la comprensión masiva e inmediata**, como si de un objeto de consumo se tratara. Siendo así, al considerar la forma arquitectónica inspirada en el modelo de los objetos de consumo (fácil, rápido, directo y comunicativo), no tuvo más que recurrir a la imaginería luminosa de Las Vegas. Tal opción generó una sensación de relativismo moral que pasaba por alto la idea de arquitectura como vehículo de mejora social, un principio constitutivo del movimiento moderno.



Irónica y operística Plaza de Italia, en Nueva Orleans de Charles Moore, 1.975-1.978

No obstante, aunque “Aprendiendo de Las Vegas” encarna evidentes simpatías populistas, es en “Complejidad y contradicción” donde se manifiesta vivamente la tensión entre la valoración elitista del arte culto y una aceptación populista: algo muy característico del movimiento postmoderno. En este sentido, vemos como Charles Moore acepta la cultura popular, Rowe se adentra en la cultura burguesa del siglo XIX y Michel Graves anhela un público que pueda apreciar el mundo de Poussin y las villas romanas.

Conviene recordar los planteamientos de Venturi sobre el *pop*: las columnas recortadas, la culturización de Las Vegas o la irónica plaza de Italia, de Moore, que tanto desagradó a sus clientes, a saber, la comunidad italo-americana de la ciudad. En la manierista y pop Piazza d'Italia, en Nueva Orleans, se manifiesta una exaltación por la italianidad, que ponen de manifiesto tanto el propio mapa geográfico de Italia, como las columnas y las banderas, generando, como advierte Williams Curtis, “*un escenario operístico falstaffiano donde lo que llama poderosamente la atención es la ausencia de un orden que lo controle todo*”²³⁹. Se potencia la idea de *bricolage*, en cuya virtud se dejan caer las cosas, las formas y los significados tratando de enlazarlos en una unidad de discurso.

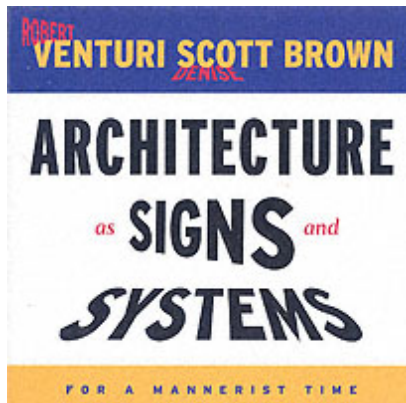
²³⁹ Cfr. CURTIS, Williams. *La historia como repertorio*. Arquitectura Viva, nº2. 1.988, Barcelona.

En este sentido y a propósito de esta obra, advierte Kenneth Frampton que, “*al simular los perfiles clásicos y vernáculos y reducir de esta manera la arquitectónica de la construcción a una mera **parodia**, el populismo tiende a mirar la capacidad de la sociedad para continuar con una cultura significativa de la forma construida*”²⁴⁰.

En cualquier caso, el potencial comunicativo encomendado a la fachada, esto es, a la piel del edificio que deviene cartel anunciador, supone una nueva manera de entender funcionalmente el uso de la ornamentación en la autonomía compositiva, siendo así que **la arquitectura que se revela del pensamiento de Venturi entiende la ornamentación de forma funcional, tiene una misión que los arquitectos modernos parecían haber despreciado**. Y, como advierte Oriol Bohigas, “*la nueva generación de arquitectos adoptará posiciones todavía más radicales. Algunos, malinterpretando a Venturi, cayeron en el postmodernismo, pero muchos iniciaron la moda de la piel y el carenado*.”²⁴¹

3.17.3 Venturi y “la dialéctica de contrastes”

*No obstante, una lectura más distanciada de “Complejidad y contradicción” (1.966), puede revelarnos algunos aspectos más dialógicos y menos dogmáticos en relación con la arquitectura moderna. Este nuevo enfoque permite advertir lo que en la introducción de este trabajo hemos llamado “**dialéctica de contrastes o no reductiva**”, hoy en día de rabiosa actualidad en el ámbito político y social.*



La forma no puede obedecer sólo a la función, es signo de algo más que se quiere transmitir. La arquitectura debe ser signo de un contenido a comunicar. La comunicación es la razón de ser de la arquitectura por lo que ésta deviene signo: imagen.

Venturi aparenta inicialmente, en “Complejidad y contradicción”, una propuesta de recuperación arqueológica del pasado; sin embargo, en rigor late un planteamiento de diálogo permanente entre lo viejo y lo nuevo, entre lo figurativo y lo abstracto, entre sujeto y objeto, etc. De la literatura de Venturi en arquitectura, junto con la de Adorno en filosofía puede predicarse una postura dialógica y plurívoca frente a la monología y a la univocidad de la modernidad. Este diálogo persigue una convivencia no reductiva de los elementos puestos en cuestión, en cuya virtud ninguno de ellos es reducido ni anulado por otro. Así, ni la historia puede ser negada porque forma parte de nuestra memoria y, si nuestra memoria es alterada perdemos nuestra identidad. Ni el presente puede ser afirmado como representación exclusiva de lo real, negando y anulando la existencia de un pasado.

En cierto modo, viejo y nuevo, pasado y presente, objeto y sujeto, figuración y

²⁴⁰ Cfr. FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili. 1.987, Barcelona, pág. 309-316.

²⁴¹ Cfr. BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*. Electa, 2.004. Barcelona, pág. 86.

abstracción se copertenecen. Todas pueden en su riqueza y multiplicidad añadir componentes diversos que completan y perfeccionan al otro, en la búsqueda de una forma nueva: respetuosa con un espacio herido por la historia y comprometida con un tiempo del que se da testimonio, según el zeitgeist. **Tradicición y novedad no son excluyentes sino que más bien, pueden coexistir flexibilizándose mutuamente para acoger a lo diferente otro, sin perder la identidad.**

Esta flexibilización no es una suerte de unificación superficial que acabaría neutralizando el diálogo, sino enriquecimiento para lo nuevo y reactualización para lo histórico, en un juego dialéctico de contrastes en el que lo diferente no queda empobrecido y marginado sino reconocido como complementario.

En esta línea, hace notar Juan Antonio Cortés, en Modernidad y Arquitectura, que: "para esta idea alternativa de modernidad componentes arquitectónicos o artefactos preexistentes pueden entrar en interacción con otros componentes viejos y nuevos, en una dialéctica que no trata de lograr una fusión de los términos opuestos en que todas las diferencias resulten abolidas, ni de imponer un centro o referencia obligada que neutralice el mutuo juego de los mismos, sino de hacer posible una nueva relación que valore a todos ellos al establecer su diferencia".

A este respecto no es nada azaroso que Venturi utilice en el prólogo de "Complejidad y contradicción"²⁴² términos como los siguientes: "prefiero", "menos es menos", "antepongo", "intercedo por", "la arquitectura está abierta al análisis como a cualquier otro aspecto de la experiencia y se hace más vivida por medio de comparaciones", "pretendo ser sugestivo más bien que dogmático", etc. No revela una confrontación total, ni la declaración de ruina de los postulados del movimiento moderno; más bien manifiesta una "opinión" que deberá ser validada dentro del contexto discursivo de la complementariedad, la coexistencia y el respeto por lo otro en cuanto que diferente.

Más adelante veremos que esta pretensión dialógica quedará en el ámbito de la mera intención. El *revival* arquitectónico campará por la arquitectura de autor, y cualquier referencia deudora de la modernidad será maquillada y revestida de un ropaje antiguo, tradicionalista, excluyente y rancio. El discurso de un nuevo ámbito de diálogo permanente y enriquecedor de opuestos, deviene mero proceso discursivo, subjetivo otra vez, reeditando el dogmatismo y el academicismo de la modernidad. La postmodernidad, en el intento de superar desde la crítica a la modernidad, comete los mismos errores del adversario, a saber, su historicismo y utopía, por lo que el movimiento post no termina de desembarazarse de la modernidad aunque en su versión opuesta, dando la sensación de que en cierto modo el discurso moderno ya preveía e incluía dentro de sí lo que la crítica postmoderna plantea. El desarrollo posterior de la crítica de Venturi parece revelar que la modernidad se hizo autoinmune, que la postmodernidad también es dialéctica y siempre está implicada en la

²⁴² Cfr. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Gustavo Gili, 7ª Edición. Barcelona, 1.992. Prólogo, Págs. 19-24

modernidad en la medida en que la modernidad presupone la compulsión a salir de sí misma: “la postmodernidad es una promesa de la que la modernidad está preñada definitiva y perpetuamente”²⁴³.

Sólo cabe, para superarla en sentido estricto, la disolución de todos los componentes del diálogo. Ni memoria ni novedad ni sujeto ni objeto ni mundo: lo real acabará disolviéndose, quedando tan sólo la actitud veleidosa y el nihilismo, el desencanto escéptico y el repliegue sobre el discurso. La postmodernidad acabará por manifestarse como el momento reflejo y subsiguiente de la modernidad.

²⁴³ Cfr. LYOTARD, Jean Francois. *Reescribir la modernidad*. Revista de Occidente, 66, 1.986, pág. 24.

3.17.4 Charles Jenks

La arquitectura moderna que, en frase de Charles Jenks, "murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1.972, a las 3.32 p.m. Se puso fin a su miseria"²⁴⁴, cuando el infame proyecto de viviendas, el conjunto habitacional Pruitt-Igoe fue dinamitado, dio lugar a la precipitación y cristalización de un conjunto de fuerzas contra la hegemonía moderna. El edificio en cuestión representaba, en verdad, un espacio construido según los postulados del movimiento moderno, procurando reproducir en su interior un sistema de calles en el aire, compuesto por corredores anónimos, penetrando la racionalidad de la calle en las viviendas.



Edificio de la AT&T de Philip Johnson en N.Y. con remate Chippendale, pero el triunfo es de Robert Venturi.

Charles Jenks, otro de los grandes mentores de la crítica al movimiento moderno e inspiradores de la arquitectura postmoderna, presenta una teoría que gira en torno a la **univalencia** de la modernidad: sencillez, esencialidad, cajas de cristal y acero que buscaban un halo de espiritualidad en su aproximación a la perfección geométrica del ángulo recto. Mies y sus seguidores son los exponentes máximos de la arquitectura univalente, no sólo por su desprecio hacia el lugar sino también por su desdén paradójico hacia la función, a la que consideraban como efímera o al menos provisional.

Siendo así, la arquitectura postmoderna se caracteriza por los modos de enfrentarse y negar el principio de univalencia de Jenks. Lo primero en que destaca, junto con ventura, es en el intento de recuperar el sentido de la función significativa de la arquitectura. Para ello, proponen un sentimiento de respeto frente a la Arquitectura, que tiende a referirse más allá de sí misma, a reconocer no sólo su significado y su propuesta, sino también su contexto. Se trata de evitar la confusión morfológica de los edificios, cual es el caso del *Hirschhorn Museum*, de Gordon Bunshaft, en Washington, un edificio con función museística que recuerda a una

²⁴⁴ Cfr. A Charles Jenks y sus trabajos de crítica debemos en gran medida la popularización vertiginosa del término postmoderno. Esta palabra la introduce en su discurso teórico para indicar los modos histórico-figurativos, así como el elenco formal que contradice y se opone al lenguaje moderno. Charles Jenks. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Gustavo Gili. 1.980, Barcelona, pág. 10.

fortaleza defensiva.

La postmodernidad, tanto para Jenks como para Venturi, no es otra cosa que el **reconocimiento manifiesto de la dimensión lingüística**, en clara referencia a las teorías del lenguaje de Saussure: el lenguaje no es a base de formas neutras y absolutas, como ya hemos visto en relación al funcionalismo y al movimiento moderno. Los elementos cobran significado dentro de una estructura superior. Toda forma arquitectónica lo es en un contexto significativo. Ni siquiera el análisis y la misma contemplación de la forma arquitectónica es independiente en el contexto en el que se realiza. Este es un planteamiento muy próximo a Heidegger, el cual se dedica a la comprensión de los problemas del ser y la identidad, no como principios esenciales o **a-históricos**, sino embebidos en la particularidad y la cotidianeidad de las circunstancias históricas: "ser en el mundo", en vez de ser en abstracto.

A tenor de este último planteamiento, me parece oportuno traer a colación el pensamiento de Gadamer - urbanización de la provincia heideggeriana, que diría Habermas -, el cual sostiene que cualquier interpretación se da siempre dentro del propio contexto y lenguaje cultural del intérprete: la comprensión se da siempre en el seno de algo, en el interior de un marco, puesto que no existe un lugar exterior a la historia desde el cual quepa pensar la identidad de un problema: "*la comprensión es un diálogo en el seno de la tradición*"²⁴⁵. La tradición constituye el espacio en el que nos movemos, en el que por decirlo a la manera orteguiana, reposamos.

Gadamer llega aun más lejos que su maestro, cuando afirma que "*el hombre, más que un ser en el mundo es un ser en la tradición*"²⁴⁶, hasta el punto de que "lo nuevo" es considerarse dentro de la tradición. Siendo así, si admitimos la tradición, entonces debemos admitir el contenido de la misma que son los prejuicios. Lo que sucede es que los prejuicios no son obstáculos para la comprensión sino condiciones previas a la misma, y son prejuicios incorrectos aquellos que en última instancia me impiden conocer la tradición.

La arquitectura postmoderna en frase de Steven Connor "*trata de avanzar desde la univalencia a la polivalencia*"²⁴⁷. Desde la unidad de lectura de los modernos, los postmodernos proponen la pluralidad. En esta línea, el hecho de que la arquitectura moderna pretenda una única interpretación, empieza a perder sentido.

Por otra parte, se evidencia el fracaso de la arquitectura moderna, en relación con el contexto, cuando se pretende reseñar y ofrecer una expresión del heroísmo individual. En frase de Le Corbusier: "*La Arquitectura como creación pura de la mente*", hecho que no solo distanciaba a la arquitectura de su cliente sino a la arquitectura de la sociedad. Charles Jenks, sostiene en este sentido que, si la autoría se realiza en colaboración, la pluralidad de códigos se convierte en una personificación natural de las prioridades locales y particulares.

²⁴⁵ Cfr. GADAMER, H.G. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme. 1.977, Salamanca.

²⁴⁶ Cfr. GADAMER, H.G. *Op. cit.*

²⁴⁷ Cfr. CONNOR, Steven. *Op. cit.* págs. 54-62.

El historicismo de Jenks plantea dos tipos de intervención histórica, a saber: **la rehabilitación directa y la rehabilitación crítica**. En la primera de ellas, la arquitectura se limita a restituir formas tradicionales o a producir simulaciones históricas. En la segunda, acentúa las diferencias históricas, ocasionando un tono irónico al manifestarse en el mismo acto lo contemporáneo y lo antiguo, lo decorativo y lo funcional o lo privado y lo público. La obra que mejor representa esta segunda acepción historicista es el ATT de Philip Johnson, con remate *Chippendale* roto.

A tenor de esta última idea, Kenneth Frampton propone la distinción entre un nuevo regionalismo y el regreso nostálgico a métodos o modelos constructivos postindustriales. No solamente se trata de poner en cuestión, cuando se contempla una obra, la vista –categoría brutalmente moderna- también otros sentidos. “*Para aumentar los sentidos que han de intervenir en la arquitectura propone poner en juego: la intensidad de la luz, el calor, el frío, la humedad, el aroma de los materiales, sus texturas, etc.*”²⁴⁸. Así, del principio de abstracción y univocidad modernos se pasa al interés del lenguaje múltiple: **la univalencia e identidad son sustituidas por la pluralidad**.

3.17.5 El Bloque Post-estructuralista: “La ausencia de significado y el silencio”

Los hechos ocurridos en el s. XX, algunos de los cuales ya hemos mencionado, devaluaron definitivamente el optimismo moderno. Pero tal devaluación no es inocua, sino que habilitó un fondo de decepción cultural y social que, en cierto modo, posibilitó el escepticismo y el subsiguiente nihilismo. La onda expansiva que tuvo su origen en la Ilustración acabó deshaciéndose en el primer tercio del s. XX. De modo que el segundo bloque postmoderno al que nos estamos refiriendo manifiesta una suerte de resentimiento, casi ontológico, que da lugar a la clausura de la Modernidad y a la inoperatividad de sus principios inspiradores.

*El escepticismo revela perplejidad, expatriación, extrañamiento, desarraigo e intemperie. Así, desde el momento en que la conciencia de esta decepción alcanza una escala global, el subsiguiente escepticismo se convierte en su síntoma más evidente. Junto con el escepticismo, se dan cita otros síntomas como la desconfianza en la razón, en el progreso e incluso en la propia historia, que acaban por reflejar el diagnóstico del último tercio del s. XX. La postmodernidad acaba por percibir y asumir que nada es seguro y es entonces cuando hasta la reacción historicista a la modernidad deviene insegura y frágil, vaticinándose un final paradójico: el hundimiento de toda suerte de convicciones, renuncia masiva a la aventura, en definitiva, nihilismo.*²⁴⁹

De modo que la situación escéptica sólo encuentra salida en una explosión de la realidad, cuya multiplicación de discursos y fragmentos ocasiona y genera una suerte de plurivocidad epistemológica, cuya difusión da lugar a una temperatura neorromántica que

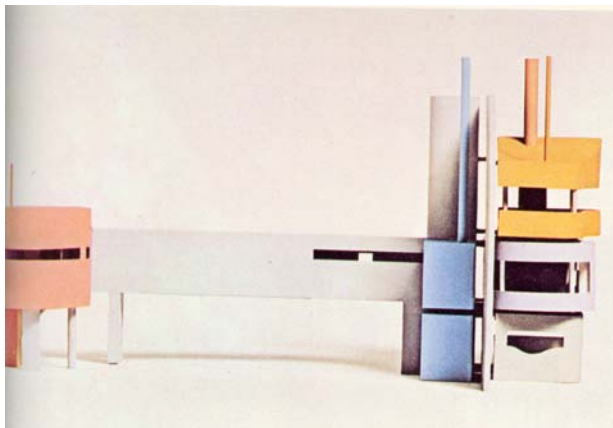
²⁴⁸ Cfr. FOSTER, Hal y otros. *Hacia un regionalismo crítico*: seis puntos para una arquitectura de resistencia, en La Postmodernidad. Editorial Kairós. 1.985, Barcelona.

²⁴⁹ Cfr. Que el final de la modernidad sería el vacío y el nihilismo, la ausencia de toda suerte y nivel de ontología ya fue vaticinado por Dostoyevski, Nietzsche, Heidegger, Sartre y finalmente por Vattimo.

posibilita la veneración incondicional a lo diferente, como puede observarse en el pensamiento de Vattimo, en las diferencias nómadas de Deleuze, o en la diseminación propuesta por Derrida. Todas estas posturas acaban replegándose hacia lo íntimo inflacionando y devaluando la realidad, desprovista ya en esta época de guía, de referencia, de sentido y de finalidad.

Así pues, el segundo bloque, **el post-estructuralista**, sostiene **la vinculación de la arquitectura con una corriente epistemológica y metodológica**, vinculada al post-estructuralismo francés, que aborda el problema del significado, cuestión que no fue resuelta por el movimiento moderno cuyos planteamientos fundamentales eran: programa, función y estructura. Gilles Deleuze es el ideólogo de esta postura arquitectónica que introduce el concepto de *pli*, pliegue de la realidad, en cuya virtud no es posible una concepción unitaria de la misma. En el **capítulo IV** se abordará más detalladamente esta reflexión y su influencia en la arquitectura.

La vía post-estructuralista fue abierta a finales de los sesenta por Peter Eisenman y John Hejduk, coincidiendo con un período de crisis económica y edificatoria en Estados Unidos, dando pie a una investigación arquitectónica menos preocupada por lo comercial, la transmisión de significado y lo constructivo, y muy escorada hacia la investigación y el experimentalismo formal. Para ello, partirán de los elementos de composición de las formas geométricas puras, e irán articulándolas, ensamblándolas y distorsionándolas, en un intento de experimentación con la forma abstracta de vanguardia (suprematista, cubista, constructivista, etc.), muy próxima a la manera de hacer de la pintura, como bien reflejan los experimentos de John Hejduk, a saber: la Casa Bye, la Casa Norte-Sur-Este y Oeste, la *Wall house*, etc.



Casa Bye: modelo : studio, 1973. John Hejduk

Llegados los años ochenta, esta corriente arquitectónica se resuelve en una suerte de bloque anti-historicista y contra la voluntad comunicativa de la arquitectura, la cual había conducido a la misma hacia posiciones muy próximas a un postmodernismo de *pastiche* y frenesí. Es una vía abierta en la historia reciente de la arquitectura que se enfrenta al "*genius loci*" y al hecho de que el contexto, la historia, el lugar y la tradición sean los principios inspiradores de la proyectación arquitectónica.²⁵⁰ Lo que en esencia se

²⁵⁰ En gran parte de la documentación que he manejado, se incluye a Foucault como fuente filosófica de inspiración arquitectónica para el bloque post-estructuralista, cuando realmente son post-estructuralistas Derrida y Deleuze, siendo

pone de relieve es el énfasis puesto en la ruptura y la discontinuidad histórica, así como la voluntad de inaugurar un nuevo estadio caracterizado por el silencio de la arquitectura, al que conduce la negación: de la tradición (Historia) y de la topografía (el lugar o contexto).

Propone una tendencia de tintes claramente abstractos, y al mismo tiempo basada en la gratuidad y en la experimentación de juegos formales, que conduce a una arquitectura de fragmentos, de maclaje de volúmenes y artefactos dinámicos. Se trata de una propuesta que refleje “el caos” del mundo contemporáneo, la debilidad de toda acción del hombre, la incapacidad del mismo para hacerse cargo de una visión global de la realidad, la pérdida de confianza en la ciencia y el olvido de nuestra relación con nuestro espacio-lugar y con la historia que, hiriendo a tal lugar ayuda a explicar al hombre quién es. Peter Eisenman sostiene, en “*El fin de lo clásico*”²⁵¹, una arquitectura que libre de la nostalgia por sistemas que tuvieron un sentido en el pasado, acepte la ausencia de sujeto, de historia (antimemoria), de lugar y de significado. El propio Eisenman hace notar en post-funcionalismo que, “*para una nueva posición no humanística, en la que el hombre deja de ser contemplado en el centro del mundo, el signo de la modernidad no puede ser el funcionalismo, sino una tendencia definitiva hacia la abstracción, atonalidad y atemporalidad*”²⁵². Se trata en definitiva de una arquitectura en la que aquello que se revela como verdaderamente interesante es la forma, pero despojado de intención social comunicativa próxima al anuncio, como bien ponía de relieve el bloque historicista encabezado por Venturi. Lo único preponderante es la forma y así se pretende huir de la crítica: sin función, sin relación con el lugar, sin capacidad de transmisión de significado, la crítica se queda sin objeto de crítica.

Así, la arquitectura revela un *pathos*, en que el hombre se convierte en un objeto secundario, diluido, disuelto y aniquilado. Con razón advierte Montaner que se puede sostener que: “este bloque es antihumanista, pues proclama la emancipación de cualquier elemento arquitectónico (forma) con la vida (hombre, historia, tradición, identidad, etc.)”.

En el apartado de este trabajo, “**4.1.5 El Post-estructuralismo: lo real se pliega**”, se verá cómo esta arquitectura no tiene intención alguna de situar en primer plano al hombre como usuario y destinatario, entre otros motivos porque el hombre ya ha sido disuelto, si no aniquilado previamente en el estructuralismo. El sujeto ya no es ni observador ni receptor de mensaje alguno que se sirva de la arquitectura como elemento transportador. **Frente al bloque historicista, el post-estructuralista renuncia a la memoria, a la historia, a la identidad y a la comunicación.** A tenor de esta posición arquitectónica, sostiene Montaner que la arquitectura se ha resuelto en un hecho descaradamente antihumanista, basada en el extrañamiento de cada nueva obra respecto del lugar y respecto de los códigos de lenguaje establecidos. “*Desde esta posición, se considera que cualquier voluntad de relacionarse con el contexto, con la tradición y con los lenguajes establecidos es una ficción y una nostalgia*”²⁵³.

Foucault estructuralista.

²⁵¹ Cfr. EISENMAN, Peter. *El fin de lo clásico*. Capítulo 12. CLUVA. 1.977, Venecia.

²⁵² Cfr. EISENMAN, Peter. *Post-funcionalismo, en “El fin de lo clásico”*. CLUVA. 1.977, Venecia.

²⁵³ Cfr. MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo

Lo más interesante de este bloque es la capacidad para “ponerlo todo patas abajo”, por ejemplo, el abandono del sistema clásico de representación (planta, alzado y sección), junto con su habilidad y destreza para renovar la metodología compositiva, alejada de cualquier tipología configurante y asfixiante, así como la exploración de las maneras de articulación, de los múltiples fragmentos que se combinan a la hora de componer el espacio.

De estos planteamientos presentados por Peter Eisenman y John Hejduk, se nutrirán gran parte de los llamados arquitectos deconstructivistas (el propio Eisenman, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Daniel Libeskind y el equipo Coop Himmelblau) los que me atrevo a tildar de discípulos, a excepción de Eisenman, los cuales participaron en la exposición del **MoMA del 88** y cuya arquitectura se percibe en la actualidad, con tintes de ocaso más que de renovación primaveral, agotada en la autorreferencialidad de la forma y de la imagen.

3.18 Las paradojas de la postmodernidad arquitectónica: “La imagen”

Si por alguna cuestión se ha caracterizado la postmodernidad es por el carácter de heterogénea, tanto en las fuentes como en las propuestas de índole artística, cultural, política, etc. En este sentido, August Heckscher sostiene la tesis de que “una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y cuya incongruencia sugiere una cierta verdad”.²⁵⁴

La arquitectura no queda ajena a esta situación, siendo así una clara intención de articular y poner en relación elementos diversos y heterogéneos, en el intento de buscar nuevas figuraciones, símbolos, representaciones y manifestaciones diversas, abandonando y superando las reglas dogmáticas y rígidas del racionalismo más fundamentalista y ortodoxo. La mezcla, la colisión, la contaminación y el choque se utilizan como instrumentos de búsqueda de una forma innovadora que represente mejor, si cabe, la multiforme manifestación de una cultura, que a la postre se revela como débil (Gianni Vattimo) y paradójica (George Steiner).

1. La primera de las paradojas que quiero resaltar, más que arquitectónica, está en el modo de pensar postmoderno. En el intento de abolir cualquier teoría totalizante y fuerte, al objeto de no caer en los errores que según los postmodernos se cometieron en la modernidad, se sostiene la tesis siguiente: “**prohibido prohibir**” en una suerte de “actitud refractaria a cualquier afirmación positiva y a toda construcción sistemática, con alguna

Gili. 1.993, Barcelona, pág. 230.

²⁵⁴ Cfr. HECKSCHER, August. *The public happiness*. Atheneum Publishers. 1.962, Nueva York.

pretensión de sentido y congruencia."²⁵⁵ Y en la misma línea insiste Daniel Innerarity: "*paradójicamente la crítica de la idea de totalidad no está ejercida al margen de las pretensiones de totalidad. La cruzada contra la razón totalitaria adopta, a su vez una forma omniabarcante*"²⁵⁶. **La prohibición de relatos fuertes**, revela no sólo un error interno desde el punto de vista de la lógica, sino también una afirmación paradójica.

En esta línea, Steven Connor hace notar que el modo de pensar postmoderno es intrínsecamente totalizante, pues la "*absoluta intolerancia a los absolutos elimina la posibilidad de garantizar la plurivocidad y la diversidad de intereses culturales que se desea promover. Creer que el conflicto es garantía necesaria de la diversidad y que la disensión conlleva necesariamente a la innovación, es ignorar la evidencia de la historia más reciente*."²⁵⁷ La gran cuestión que no parece resolver el movimiento postmoderno, es cómo generar y alumbrar pluralidad sin fagotizar, coartar o anular en sí misma dicha pluralidad.

El pensamiento débil quiere ser una suerte de ontología en un contexto hermenéutico de tintes heideggerianos. En el fondo, no deja de ser un intento de salvar un discurso ontológico aunque sin metafísica, es decir, sin retaltos fuertes, sin sustancia, sin fundamento y sin canon, que no deja de ser una paradoja desde el punto de vista metafísico. Valora en exclusiva la esfera meramente procedimental, el mundo de las apariencias y las formas simbólicas, sin verificaciones ni pruebas. En resumen, a esta ontología del declinar le falta, a mi juicio, "proyecto, mira sólo al pasado. En efecto, dialoga con la historia pero desde un punto de vista rememorativo y nostálgico, museístico, acumulativo y fragmentario.

2. Se ha visto cómo el nervio más grueso informador de la cultura postmoderna es su aversión al racionalismo. Se ha visto como hay momentos brillantes en la cultura post, sin embargo, la vertiente más difícil de superar es la solución que esta cultura deba plantear a las estructuras y sistemas que de algún modo preformatean el actuar humano. De otro lado se ha destacado que la atmósfera en la que se desarrolla la postmodernidad viene caracterizada por el pluralismo poliédrico y la heteronomía, la pérdida de puntos de referencia compartidos, la imposibilidad de discursos comunitarios alcanzados a través de consensos mínimos, la debilidad del sujeto, la retórica de frases sueltas e inconexas, la simulación, la fruición esteticista, el vagabundeo incierto, etc. Resulta así que se revela como complejo la posibilidad de dar con un estatuto teórico lo suficientemente estable, sobre el que apoyar la ética personal, social y política, la estética, etc. En esta atmósfera de libertad e independencia, el hombre no sabe a qué atenerse. En un ambiente de pluralismo heteromorfo, en el que todas las ideas valen igual, el más fuerte es el que acaba llevando la razón. Si el sujeto se debilita, queda a merced del poder político, mediático e ideológico. Así pues en la defensa de la igualdad y la libertad reflexiva y discursiva el hombre queda sujeto a la ley del más poderoso. En la disolución y pérdida de toda suerte de criterios, cualquier aporte teórico pierde sustancia, quedando al cabo la insustancialidad de los convencionalismos y el mero cuidado de las formas, la apariencia, la imagen y, a la postre, el espectáculo. De otra parte, si el mundo se manifiesta como mera parodia y juego,

²⁵⁵ Cfr. OTXOTORENA, Juan M. *Op. cit.* Pág. 33.

²⁵⁶ Cfr. INNERARITY, Daniel. *Dialéctica de la Modernidad*. Rialp. Madrid, 1.990. Pág. 102.

²⁵⁷ Cfr. CONNOR, Steven. *Op. cit.*, pág. 33.

entonces cabe sostener que la intencionalidad y el compromiso no tienen un lugar claro, revelándose la vida como una especie de experimento sin fundamento.

3. La apropiación del futuro como prolongación de un presente que es capaz de anticiparse se resuelve en ingenuidad. Así, aunque cabe cierta predicción del futuro en términos científicos y para determinadas condiciones, a la postre, no es más que un presente extendido sin posibilidad de hacerse cargo de la novedad que cada nuevo presente va generando. Resulta que el presente lejano no parece controlable ni programable, es más una incertidumbre que una certeza predecible. Así pues, la postmodernidad, al constatar esta situación en la que el futuro en sentido estricto no es predecible ni apropiable, propone asegurarse frente a los riesgos no previstos de un futuro que se hace presente: optará por la seguridad frente al riesgo de la libertad. Así, será volcándose hacia atrás y limitando la libertad creadora, cómo la cultura post propone no ser embestida por la novedad del futuro. Sólo queda el recurso a la cita y a la nostalgia. Sin embargo, ese recurso melancólico encierra al cabo, un mecanismo de **evasión** frente a una realidad que ya no sugiere nada.

De otra parte, al borrar lo que distingue verdaderamente a las cosas –su esencia y su naturaleza- y reblandecer todas las diferencias, el mundo tiende a igualarse, se uniformiza y homogeneiza frente a la heterogeneidad pretendida. El mundo se hace distinto no tanto por lo que las cosas son, sino más bien por cómo se nos manifiestan y por cómo estimulan nuestros sentidos y la capacidad de experimentar sensaciones e intensidades estéticas distintas.

4. Desde el punto de vista arquitectónico, el pluralismo, la diversidad y la diferencia que resalta la cultura postmoderna, en la que “*todo es válido y nada tiene interés*”, “*dadles lo que quieran*”, advierte Colin Rowe, **convierte en prohibitiva cualquier función legitimadora para la arquitectura**, pues en este período cultural no está claro que la arquitectura tenga la autoridad social con la que se manifestó en el movimiento moderno. En este sentido vale la afirmación “*anything goes*” (todo vale).

La arquitectura, como el resto de las artes, inicia un proceso de populización masiva *pop*, que la convierte en objeto y como tal, modal, de usar y tirar y con una vida útil breve. La cuestión de fondo es si la arquitectura es un objeto de usar y tirar. **Bajo la apariencia de acomodación a las “reglas de juego publicitarias y de mercado” que permiten el acceso a todo el “mundo-público”, se esconde y oculta el dominio del capitalismo**, el cual propone el consumo desahogado, al tener como único techo el beneficio privado que genera el consumo.

5. El capitalismo necesita el cambio y ampliación permanente del concepto de necesidad. Para ello, genera productos que, siendo los mismos, se revelan como más novedosos creando un concepto de necesidad renovable y sin fin, que sólo el capitalismo es capaz de satisfacer. Es el capitalismo el que crea la necesidad y el producto que la satisface. Así, dentro de esta situación de mercado capitalista, la arquitectura postmoderna no tiene nada de infantil, ni de altruista, ni de noble, porque aunque intenta reflejar los valores democráticos y sociales, esconde valores capitalistas y de mercado que se alejan, que ni siquiera los gobiernos democráticos pueden controlar. En resumen, la arquitectura de imagen, usar y tirar, en clara sintonía con el mundo de la moda *prêt à porter*, entra y participa

en la dinámica capitalista, no sólo afirmándola, también legitimándola, convirtiéndose en la imagen del capitalismo y en su símbolo.

En esta situación, la arquitectura inmersa dentro del consumo acaba por acomodarse también a los mecanismos internos de los mass media (libros, revistas, anuncios, televisión). **La arquitectura deviene publicismo**, es decir, mera imagen. La arquitectura, en su intento de purgar su etapa elitista funcionalista, pura, abstracta y moderna, se escora y asume las técnicas de los medios de comunicación de masas. **La arquitectura, dentro de este marco, deviene negocio**, lejos de la intención social y legitimadora de la arquitectura moderna, cuya crítica fue el principio inspirador del lenguaje postmoderno.

Así, Steven Connor resalta que el nuevo lenguaje postmoderno de la diferencia, que propone Jenks -entre otros- no se separa del sueño moderno de universalidad, sino que es su intensificación más mórbida.

6. La siguiente paradoja que quiero hacer notar, **resalta la contradicción de la postmodernidad en relación con lo que critica del movimiento moderno**, a saber, su ruptura con el pasado. La postmodernidad reedita un gesto típicamente moderno: la negación absoluta del pasado. Dicho de otro modo, la postmodernidad se acerca más a la modernidad en su proceso de negación absoluta de ésta última. En esta misma línea también resulta paradójico que **la postmodernidad presente como nuevo a lo viejo**, siendo así que la postmodernidad arquitectónica *“debe renunciar al compromiso de la modernidad con lo nuevo, restaurando o renovando sus relaciones con el pasado. Para ser verdaderamente nueva la postmodernidad debe ser vieja”*²⁵⁸. Tal disposición arquitectónica conduce inevitablemente a la ironía, puesto que, como advierte Claudio Magris, cualquier actualización de los “clásicos” siempre es en términos de parodia e ironía.

Si el movimiento moderno se encargó de destruir, dirán los postmodernos, toda alternativa poética de la arquitectura, *“¿serán las voces de la ambigüedad, como hace ver Antonio Fernández Alba, las encargadas de borrar su imagen definitivamente de la historia? ¿No oculta esta alternativa post un exceso de frenesí burgués?”*²⁵⁹. Ante un presente problemático y un futuro incierto, **la glorificación y recuperación del pasado** es una hipótesis diacrónica de la historia, de muy dudosa capacidad, pues no es más que la traslación del suceso histórico, hecha una abstracción del mismo, sin atención alguna al tiempo en que vivimos, advierte Fernández Alba.

7. Los productos industriales de elaboración masiva acaban por olvidar una condición que es *sine qua non* para poseer el estatuto de lenguaje. Al suprimir la individualización de la necesidad del producto y presentarlo como colectivo o masivamente necesario, se produce un proceso de desindividualización y desparticularización. Por lo que, aquello que por mor de una comunicación masiva tienen, lo pierden de atención particular o privativa, perdiendo su simbolismo. En la postmodernidad lo simbólico se disuelve en lo

²⁵⁸ Cfr. CONNOR, Steven. *Op. cit.* pág. 60.

²⁵⁹ Cfr. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Neoclasicismo y postmodernidad*. Serie: Biblioteca Básica de Arquitectura. Hermann Blume. 1.981, Madrid.

masivo, a saber, el mercado. El acabado del objeto ya no refleja el mecanismo interno de su construcción, ni desvela cómo funcionan, ni siquiera de lo que están hechos, sino sólo su envoltorio. Así pues, los objetos industriales con carácter masivo no son más que un mero medio, un fragmento de finalidad sin fin.

El desarrollo tecnológico y electrónico acaba ocultando el sistema constructivo, desvelando sólo cómo se usan las cosas pero no cómo funcionan. De modo que el objeto industrial en la postmodernidad se convierte en mero artefacto silencioso respecto de su propia naturaleza. De la estética de la producción se pasa a la estética del uso. La paradoja la advierte Albrecht Wellmer: *“Cuando se obvia ese proceso de aclaración de los fines y de los sistemas de finalidades que los sustentan, entonces el mundo de los objetos de uso pierde la belleza, ni siquiera mantiene la belleza que le cabría en el sentido funcionalista del término”*²⁶⁰.

En este sentido, **cualquier preparación intelectual queda reducida a mera destreza, pericia, habilidad práctica; en definitiva instrucción**, en cuya virtud sólo pueden adquirirse conocimientos prácticos e instrumentales. Robert Spemann lo hace notar del siguiente modo:

*“Si el sentido de los medios viene únicamente del fin, los cuales son a su vez medios para conseguir fines ulteriores, entonces en el fondo, el sentido puede venir únicamente del futuro, y entonces la utopía se convierte en la fuente de sentido dominante en una época”*²⁶¹.

²⁶⁰ Cfr. WELLMER, Albrecht. *Op. cit.* Pág. 130-131.

²⁶¹ Cfr. SPEMANN, Robert. *Le convinzioni in una società politica*, artículo incluido en *Per la critica dell'Utopia Politica*, versión italiana de *Zur Kritik der Politischen Utopie*. Franco Angeli. Milano, 1.994 pág. 41-57.

3.19 Conclusión: "del programa moderno al postmoderno desierto de lo real"

A la pregunta de qué cosa sea la modernidad hemos respondido en líneas generales con "*tener un programa y estar programado*". Ser capaz de anticipar el futuro apriorísticamente desde el presente. La modernidad supone la emancipación respecto de la consideración mítica de la existencia, en definitiva, alcanzar la mayoría de edad. Modernidad, programa y emancipación son términos correlativos encontrando en la idea de "progreso ilimitado e indefinido" la síntesis conceptual del proceso iniciado en la Ilustración. Descartes se emancipó de la tradición al separar y dividir el mundo y la existencia, el objeto y el sujeto, la conciencia y la realidad, generando una suerte de cremallera ontológica que llega a nuestros días. El proceso de certificación de lo real operado desde el sujeto universal y autoconsciente inaugura la modernidad. Desde esta consideración del sujeto garante del estatuto de lo real, comienza a operarse una inversión gnoseológica donde la realidad transita del sujeto a la cosa. La certificación es garantizada en Descartes por la duda, en Galileo por el telescopio y en Brunelleschi por la perspectiva. Hemos visto que la modernidad es correlativa a la invención de instrumentos que son los que permiten la emancipación respecto de los sentidos, tradiciones y costumbres que al cabo se habían convertido en un estatuto de orden mítico.

Pero La modernidad no consiste sólo en estar programado y emancipado es también y fundamentalmente la percepción de una historia unitaria que acontecía linealmente (siempre en términos de superación y perfeccionamiento), con sede central en Occidente y más concretamente en Europa. A esta percepción se la conoce como eurocentrismo. Desde ella encajan mejor los diversos procesos coloniales operados en el s. XIX, a saber, desde el convencimiento de que Europa se tiene a sí como superior respecto a las demás culturas, y que aquellas que no han alcanzado su nivel de desarrollo, en realidad poseen esa verdad eurocéntrica aunque en forma latente y nativa.

El grado de programación que alcanzaron las sociedades occidentales, posibilitó la creación del estado moderno²⁶² (ley y orden), aquel que garantizaba la concreción de tal programa y la subsiguiente consecución de un estadio más perfecto que el precedente. En resumen, y para lo que nos ocupa, entendemos por eurocentrismo la exportación desde Europa, así como la implantación en sociedades de índole preindustrial, del modelo basado en la economía de mercado, la democracia liberal (equidistancia de todos los nacidos a una nación respecto del eje o centro que los organiza y protege), en definitiva, implantación e imposición del modelo basado en la Ilustración. Ahora cabe preguntarse por el fin de la historia. La entendemos como el proceso de cancelación de la programación moderna, la inhabilitación de la razón como único instrumento de garantía de lo real y la clausura del concepto de progreso indefinido y por tanto, el acabamiento de la implantación-imposición del programa ilustrado en las sociedades pre-modernas en las que la naturaleza y el inconsciente dominan la vida del hombre.

Conviene no perder de vista, que el programa moderno se basaba en la concepción

²⁶² El programa moderno se materializó a través de instituciones civiles y particulares, a saber, instituciones de índole político, ético, estético, bélico, social, etc., que avanzada la Modernidad alcanzaron un grado de desarrollo y autonomía que se tradujo en la especialización del lenguaje y los conocimientos. Esta autonomía astillada, dirá Weber, acabó fragmentando las áreas del saber, cerrándolas y asilándolas entre sí.

de un sujeto, autoconsciente y universal, desde el que quedaba garantizada la realidad, pues el fin de la historia no debe entenderse solamente como el ocaso de los grandes relatos de programación moderna, también la cancelación y la demolición del sujeto como garante radical de la idea de progreso y certificador de lo real.

Progreso, programación del presente y anticipación del futuro, son ideas de corte ilustrado que la postmodernidad deslegitima y revela como obsoletas. La realidad de la Historia (guerras mundiales, campos de concentración, holocausto, pobreza, destrucción masiva de la naturaleza, privación de derechos fundamentales, etc.) manifiesta que el futuro, en modo alguno, es un estadio más perfecto que el presente o el pasado, es más, parece mostrarse como más monstruoso que los períodos pre-críticos y pre-ilustrados que se pretenden superar: la razón produce monstruos. La cancelación de la noción de progreso y por tanto de futuro ubica al hombre en el mero presente, en un tiempo carente de prefijo y sufijo, en el "ahora" instantaneista al que nada le precede ni sucede. Carecer de pasado y de futuro, a saber, de contexto, de orientación y finalidad, en definitiva, ubicarse absuelto en cualquier extensión temporal es lo que los postmodernos también denominan "fin de la Historia". Esta situación, la pérdida del tiempo como "el espacio" que media entre una situación inicial y otra final, así como la percepción del tiempo como nada, tendente a cero, conducen a que la velocidad se aproxime a infinito, Física elemental. La velocidad es la relación del espacio respecto del tiempo; si el tiempo se aproxima a cero, entonces la velocidad adquiere magnitudes descomunales, fuera de lo común. Lo que parece evidente es que la supresión del tiempo, la instantaneidad, la simultaneidad y la hipervelocidad, dejan al espacio en un lugar muy delicado. El trayecto carece de sentido e interés. Lo que prevalece es la llegada. O dicho de otra forma: "*todo llega sin que sea necesario partir*".²⁶³

Se impone decir, que la simultaneidad y el instantaneismo son operaciones que posibilitan las nuevas tecnologías de las que se nutren los medios de comunicación: los que Transforman lo real en imagen difundible masivamente y en tiempo real a cualquier parte del globo, pudiendo recibirse a través de toda suerte de prótesis informáticas en todos los puntos terminales.²⁶⁴ El centro ha desaparecido como lugar equidistante al posibilitarse el acceso inmediato y, privatizándose lo público y externo que se ha vuelto accesible en tiempo real. El espacio privado se ha colonizado mediáticamente. Esta invasión operada por los *mass media* sobre lo doméstico, privado e íntimo es tanto como admitir que quien controle la información, el mensaje, en definitiva los medios, controlará la conciencia.

Los efectos de esta sociedad hipermediatizada en que el mensaje es anulado por el medio de representación y donde el tiempo ha devenido simultaneidad, incardinando al sujeto al puro presente e instantaneismo son a mi juicio los siguientes: La pérdida del concepto de memoria y a la postre de historia, la desaparición del espacio como lugar simbólico, así como la sustitución de la noción de creencia (certificación de lo real) por la de credibilidad (estadísticas y sondeos). La nueva relación postmoderna, objeto-código, sustituye y reemplaza a la moderna, sujeto-objeto. No es casualidad, por tanto, que la

²⁶³ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2.004. Pág. 19.

²⁶⁴ La multiplicación y sucesión de imágenes que inundan el medio visual, conduce, para Ruiz de Samaniego, a "reemplazar la contemplación del entorno, el tener lugar de los acontecimientos, a favor de una visión industrializada, en medio de la confusión entre el acontecimiento y el medio que lo reproduce, acabando por dominar, sin duda, un universo de distintos valores".

postmodernidad arquitectónica se escora hacia formalismos de índole nostálgico que –de manera escenográfica y teatral- recuperan la memoria, lo simbólico, y la historia. El historicismo postmoderno, casi operístico, se nos revela como el eco reverso a la disfunción del puro presente, aislado del pasado y del futuro, en rigor, autorreferencial. A mayor pérdida de densidad histórica, mayor nostalgia de lo perdido y rehabilitación de aquello que habita en el museo imaginario de la memoria que no se puede borrar del interior del sujeto.

La pérdida de la noción de temporalidad inmersa en un proceso histórico, vehiculiza la pérdida de referencialidad, de orientación y de identidad. No ser capaz de entenderse dentro de la historia sino flotante y marginalmente ajeno, y ser incapaz de representar el tiempo que se agota en la disfunción del puro presente, son a mi juicio, generadores de una nostalgia melancólica de un pasado que es a la postre lo único que el hombre tiene seguro. No es de extrañar, en este contexto, el interés postmoderno por los museos que son los que contienen los restos (ruinas), fragmentos de otras épocas en las que sí acontecía lo que ahora se ha difractado, a saber, la unidad. Resulta paradójico, que en la época de clausura de los metarrelatos, de la cancelación de las ideologías de corte salvífico y de la inhabilitación del pensamiento fuerte, se padezca el llamado "mal de archivo". Intenta conservar y ordenar lo que aún se puede percibir como realidad, aunque sea histórica, frente a la simulación y a la ficción que los *media* operan sobre la realidad misma, en una suerte de paroxismo de la comunicabilidad que irrealiza la realidad.

Esta dinámica de sustitución de la realidad por una imagen o reflejo de ella misma, que se ofrece de manera fragmentada e inconexa, yuxtapuesta, sin más referencialidad que ella misma, queda bien manifestada a través del hiperrealismo y la fotografía. La imagen es el medio, el signo que de mejor forma hace desaparecer la realidad, ocultando y enmascarando tal proceso. "*Toda imagen no es más que un simulacro de lo real*", dirá Baudrillard. Así, esta percepción de que lo percibido está enmascarando la realidad conduce a la increencia y a la pérdida de credibilidad: nada parece ajustarse a la verdad. El escepticismo respecto de la imagen como vehículo portador de una realidad verdadera conduce a mi juicio a la mofa, a la ironía, a la comicidad y a la teatralidad: allí donde las cosas parecen verdaderas (y eso será actuar) pero que a la postre son verdaderamente falsas. Cuando ya nada parece ser lo que es sólo queda la risa, la juerga el humor y al cabo la burla, "*Tutto nel el mondo e burla*", dirá Verdi por medio de Falstaff.

En resumen, se han desacreditado los procesos de representación que pervierten la realidad reflejada y la convierten e imagen absuelta y autorreferencial, a saber simulada. Los medios de comunicación y de representación devienen espejo refractario y múltiple que hace saltar por los aires la unidad de lo real. La imagen no es fiel reflejo en el espejo sino la distorsionada simulación de una realidad descentrada que se ha vuelto fragmento, toda vez que las visiones globales del mundo se han hecho pedazos quedando al cabo como resto los minirrelatos y las historias particulares. Si la modernidad supuso el proceso de imposición de categorías fundantes y previas al conocer sobre una realidad externa, y la postmodernidad la disolución de tales estructuras previas y el derrumbe del héroe moderno, en la actualidad percibimos que los *mass media* imponen otra suerte de categorías, también fundantes, sobre el objeto, quedando la imagen como reflejo perverso de aquella realidad que se pretendía mostrar en estado puro. En efecto, el proceso de disolución de la metafísica operado tras el ocaso de los grandes relatos, dejó a la física a solas con el

mundo. Un mundo que se ha transformado en mero código, conjunto de imágenes codificadas y enmascaradas que ocultan la realidad y la anulan, ofreciéndola como mero objeto de consumo inmerso en la sociedad del espectáculo.

La imagen refractaria y distorsionada de lo real que percibimos a través de cualquiera de nuestras prótesis terminales vehiculiza la pérdida de la certeza de un mundo descompuesto en multitud de lenguas babélicas de difícil representación y contextualización. La realidad adquiere el carácter de *pseudo*, por lo que el mundo deviene fábula, farsa. El decurso natural es la nostalgia, el mal de archivo y la museización de la historia. El rango documental que adquiere el pasado y la historia no es más que el eco reverso de una situación, de un estado del alma (condición postmoderna), que pretende contextualizar lo representado. La realidad parece haber desaparecido. Nos queda "*el desierto de lo real*" y el vagar errante sin referencia ni memoria, una mezcla de *Blade Runner* y *Matrix*.

¿Qué nos queda después de todo el paroxismo comunicativo? **El texto, "Il n'y a pas de hors texte (no hay nada fuera del texto)**. La única realidad es la textual, dirá Derrida. Toda vez que el frenesí interpretativo y la concatenación indefinida de interpretaciones y comentarios se ha entregado a una realidad codificada, queda la devaluación de una hermenéutica que ha transformado la diferencia e indiferencia. **La percepción de que sólo resta el texto nos lleva a su deconstrucción.**

4. La Deconstrucción: el canto del cisne

4.1 Del Idealismo kantiano al Estructuralismo y Post-estructuralismo: las fuentes del caos 4.1.1 Kant: el sujeto antropocéntrico 4.1.2 El kantismo y el lenguaje 4.1.3 La demolición del héroe moderno 4.1.4 El estructuralismo: conceptos generales 4.1.4.1 Lévi Strauss, Lacan y Foucault 4.1.4.2 El método estructuralista y la arquitectura 4.1.5 El post-estructuralismo: "Lo real se pliega y el caos dinamita" 4.2 Verano del 88 en el MoMA de Nueva York: "La nueva sensibilidad" 4.3 El pensamiento fragmentado: Derrida 4.4 La arquitectura se contamina 4.4.1 Antecedentes 4.4.2 Derrida intoxica la arquitectura: Bernard Tschumi 4.5 Desestructuración y colapso: contra la *firmitas* 4.6 Desfuncionalización y *crossprograMming*: contra la *utilitas* 4.7 Desfamiliarización e imagen: contra la *venustas* 4.8 El Escoramiento hacia el valor Escultural y Formal de la Arquitectura

*"No obstante, es preciso reconocer que hay elementos que parecen indicar el final de la arquitectura como arquitectura, un final esplendoroso y terrible al mismo tiempo, como el canto del cisne"*²⁶⁵.

"Dos cosas amenazan el mundo: el orden y el desorden".
Paul Valéry.



La ciudad de Los Angeles, "el lugar en el que suceden todas las cosas", allí donde lo único estable es el movimiento, donde el acontecer es correlativo a la caducidad, se convierte en el contexto idóneo para acoger la arquitectura deconstructivista: la que se asienta en un contexto plurívoco, dionisiaco y a-referencial.

pueden dar al traste con el objeto arquitectónico en sí, dejando atrás su carácter principal de servicio y de humanismo, como bien podrá verse en adelante con las propuestas de corte deconstructivista. Se verá cómo las influencias de la filosofía y la literatura se hacen evidentes,

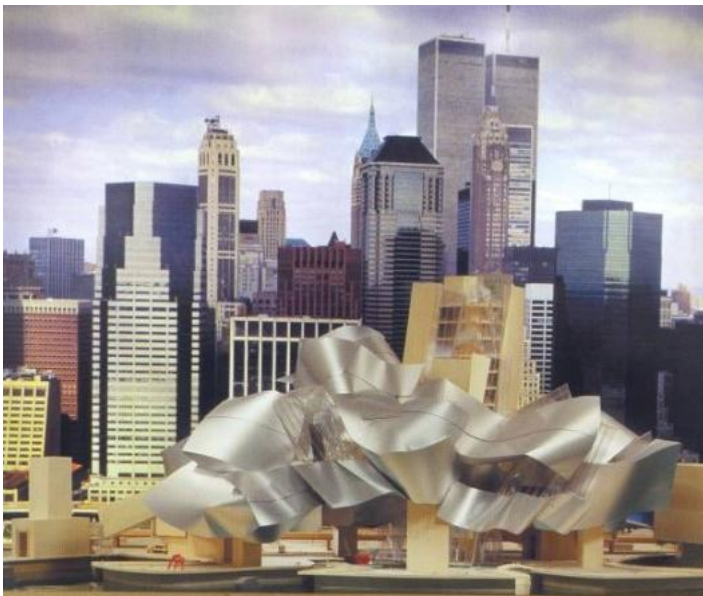
*Montaner, en su libro "Después del movimiento moderno"*²⁶⁶, *advierte que la deconstrucción y su "método", fundado sobre la heterogeneidad, debe aceptar como premisa la multidisciplinariedad. A la arquitectura no le es irrelevante la filosofía, la antropología, la pintura, la escultura, la música, el cine o el cómic, difuminándose de esta forma los contornos y fronteras que tradicionalmente se daban entre unas y otras. La arquitectura busca modelos y estructuras externas a ella que legitimen de alguna forma la dirección que toma. Los riesgos son elevados, pues los presntamos filosóficos en arquitectura*

²⁶⁵ Cfr. BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*. Electa. 2.004, Barcelona, pág. 74.

²⁶⁶ Cfr. MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili. 1.993, Barcelona, págs. 216-217.

*pero no se debe olvidar que, si admitimos como lo hacen los filósofos que la filosofía es "especulación", al mismo tiempo tenemos que admitir que la arquitectura tiene mucho de "construcción", revelándose las extrapolaciones filosóficas a la arquitectura como insostenibles desde el punto de vista técnico y por supuesto económico, en la gran mayoría de los casos, y **convirtiendo al objeto arquitectónico en mera forma autorreferencial, a saber, flotante.***

*Conviene advertir que la deconstrucción arquitectónica, no sólo supone un proceso de desmantelamiento ideológico y filosófico (postmodernidad). Presupone la pérdida del carácter simbólico del espacio, a saber, **un espacio sin lugar.** No es casualidad, por tanto, que esta arquitectura, en su origen, comparezca allí donde la inestabilidad, la virtualidad, la caducidad y el cambio son definitorias de lo real, en concreto donde el individuo deja de reconocerse como ciudadano incardinado a una memoria, a una historia y a un patrimonio cultural.*



Nueva York es el centro mediático del globo. Es la ciudad donde se ha operado la inversión representativa, a saber, que **el mundo adopta la forma de los mass media** y por tanto está en constante cambio. La realidad cotidiana adquiere la morfología del modo en que los medios de comunicación representan lo real. La pérdida de referencias estables que sirvan para verificar la realidad, posibilita la deconstrucción.

*único estable es el movimiento, donde la realidad ha devenido imagen y donde el mundo se ha vuelto fragmento, **allí donde lo real se ha resuelto en desierto, un desierto que hay que poblar.***

4.1 Del idealismo kantiano al estructuralismo y post-estructuralismo: las fuentes del caos

El deslizamiento que se produce desde el idealismo alemán kantiano, **sujeto como mero actor**, pasando por el estructuralismo, hasta los postestructuralistas - **disolución del sujeto** - es definitorio y constitutivo del pensamiento deconstructivista. Se verá en adelante, cómo la cuestión del lenguaje, la situación del sujeto en el mundo, su propia identidad y las diferencias entre sujeto, lenguaje y mundo, así como las múltiples versiones que abordan las relaciones entre estos aspectos citados, abarcan casi todo el pensamiento contemporáneo.

Ya se ha visto la intención de Nietzsche y Heidegger en su intento de quebrar la línea continua que llegaba desde el pensamiento ilustrado y que dotaba de confianza a la relación entre sujeto y mundo. En adelante, se verá cómo, desde Kant, la cuestión directamente ligada con el sujeto y el lenguaje se convierte en fundamental, en el intento de construir una fundamentación ontológica del pensamiento moderno, que revela el declinar de la tradicional cultura **greco – judeo – cristiana**.

Se verá también cómo la Arquitectura, como cualquier otra disciplina artística, se manifiesta desde la ausencia de un punto de referencia estable y comúnmente compartido, y desde la pérdida de ideas y pensamiento globales, tildados de totalizantes. No será de extrañar, que aquello que verdaderamente revele la experiencia artística sea la fragilidad, la debilidad, la parcialidad, la provisionalidad, y la individualidad. Sólo se encuentran respuestas individuales a la crisis de la cultura contemporánea de finales del s. XX. Así que la arquitectura, en frase de Ignasi Solá-Morales, no será más que *“la modesta presencia de discursos particulares que exponen públicamente lo que sólo debería ser considerado como experiencia privada, pero que, en el declinar de los grandes proyectos, se convierte en el último reducto de una débil pero respetable veracidad”*²⁶⁷.

4.1.1 Kant: el sujeto antropocéntrico

El método kantiano, autónomo, que supone un punto de referencia del idealismo crítico moderno, trata de superar y sustituir a la metafísica como ciencia, estableciendo como punto de partida los datos de nuestra experiencia, tal y como se dan en nuestra conciencia. El kantismo no es otra cosa que un idealismo trascendental que se presenta unido a un realismo empírico: *“es un idealismo formal, urdido en función de la ciencia natural”*²⁶⁸.

Para Immanuel Kant (1.724-1.804), el conocimiento que el sujeto tiene de la realidad está condicionado y limitado por las estructuras *a priori* del conocimiento. Siendo así, parece lógico pensar que la percepción que tenemos de la realidad está sujeta a estas estructuras, conduciendo al hombre a ser un **sujeto actor** que funda su acción desde él mismo.

²⁶⁷ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. 2.003, Barcelona.

²⁶⁸ Cfr. LLANO, Alejandro. *Gnoseología*. Eunsa. 1.984, Pamplona, págs. 15-16.

Kant no se pregunta si son posibles la ciencia y la moral puesto que admite su existencia, intenta comprenderlas y averiguar cómo son posibles. Las cuestiones de fondo son: ¿qué podemos saber?, razón pura y ¿qué debemos hacer?, razón práctica.

La respuesta a la primera de las preguntas, que es la que nos interesa en el tema que nos ocupa, es el idealismo trascendental, a saber, que la necesidad de las leyes científicas no puede provenir de la experiencia. Proviene del sujeto mismo, el cual aplica **ciertas leyes a priori** generales del pensamiento a las cosas para percibir las y comprenderlas. Estas leyes *a priori* son **independientes** de la experiencia y al mismo tiempo **condición** de toda experiencia posible. Así pues, no podemos conocer las cosas como son en sí mismas (*noúmeno*), sino las apariencias que se someten a nuestras propias leyes (*fenómeno*).

La famosa revolución copernicana de Kant consiste en hacer ver que es el propio espíritu del sujeto el que condiciona el objeto para hacer posible su conocimiento. Hasta él, se había admitido que el espíritu estaba condicionado por el objeto al conocerlo. Dicho de otro modo, los objetos en torno a los cuales se consideraba que giraba el sujeto, ahora giran en torno al sujeto. El sujeto ya no se considera un espectador pasivo o contemplador estático de la realidad, es alguien que interviene en la constitución de las leyes naturales. En este sentido, “*hay una activa intervención del sujeto en la constitución del mundo*”²⁶⁹.

El método seguido por Kant consiste en establecer un conocimiento que se ocupa no de los objetos sino de nuestros conceptos *a priori* de los objetos: conjunto de leyes internas del espíritu que son condición de nuestro conocimiento, de suerte que esta especie de conocimiento es elaborada por el espíritu, independientemente de toda experiencia. El objeto es constituido *a priori* por estructuras formales del sujeto, siendo así que el giro copernicano que propone Kant consiste en establecer que la naturaleza gira en torno al sujeto: la razón no puede someterse a ninguna ley que no se haya dado a sí misma.

En esta línea sostiene Solá Morales “*la concepción del mundo sensible ya no es imaginable al margen del mundo proyectivo del sujeto, lo que es lo mismo, el mundo natural sólo existe como una producción, como el resultado final de un esfuerzo constructivo de las facultades del sujeto, sin las cuales la realidad misma carece de entidad y de consistencia*”²⁷⁰.

La capacidad de recibir impresiones debido al modo como nos afectan los objetos, se analiza en la **Estética Trascendental**. En ella se revelan las formas puras *a priori* de la sensibilidad - el espacio y el tiempo - que no quiere decir que sean propiedades reales de las cosas sino leyes del sujeto, que pertenecen a la estructura interna del sujeto, es decir que son innatas. El espacio es la forma de las intuiciones de los sentidos externos y el tiempo es la forma de las intuiciones de los sentidos internos. Para Kant, lo que llamamos objetos exteriores no son otra cosa que meras representaciones de nuestra sensibilidad. Con razón advierte Higinio Marín: “*el mundo físico no tiene colores, sonidos, olores, sabores ni texturas*

²⁶⁹ Cfr. LLANO, Alejandro. *Sueño y vigilia de la Razón*. Eunsa. 2.001, Pamplona, pág. 85.

²⁷⁰ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Inscripciones*. Gustavo Gili. 2.003, Barcelona, pág. 165.

antes de ser sentido por los vivos. El mundo permanece inaudito para sí mismo hasta que un vivo lo escucha."²⁷¹

Para el arte, la revolución copernicana llevada a cabo por Kant, supone que la obra artística es independiente, es decir autónoma, de cualquier premisa previa a la que se deba imitar o a la que en cierta medida deba ajustarse. Las obras de arte generan una realidad propia e independiente y a la postre sus propias conexiones y referencias.

4.1.2 El kantismo y el lenguaje

*El Kantismo, es en líneas generales, el ambiente cultural de fondo en el que surge la filosofía del lenguaje. Entiendo por tanto que no puede haber giro lingüístico sin giro gnoseológico. La filosofía del lenguaje no es simplemente un desbordamiento de la filosofía tradicional; más bien es un cambio de actitud respecto al modo de filosofar, puesto que el lenguaje no se considera como objeto sino como condición de posibilidad de los objetos. **No es el lenguaje algo sobre lo que pensamos sino desde lo que pensamos:** es una dimensión constitutiva de la realidad. Así las cosas, las grandes teorías del pensar están constituidas e impuestas desde el lenguaje.*

*La postura kantiana será criticada por no hacerse cargo de un a priori más radical si cabe, que el a priori kantiano: el lenguaje, sostienen algunas corrientes de pensamiento, es más radical que el pensamiento pues el pensamiento está condicionado por el lenguaje, también por la historia y por la cultura. No es esta última postura totalmente novedosa pues ya la filosofía medieval entendía el lenguaje como el ámbito desde donde el pensamiento se exterioriza: así como el cuerpo está exteriorizado por el alma, así el lenguaje lo está por el pensamiento. El **logos** era la palabra pensada, decían los griegos.*

*Así pues, la filosofía del lenguaje presenta especial interés. La cuestión del **signo** que no había sido abordada con especial detenimiento por la modernidad primera, puede entenderse como el redescubrimiento del carácter específico del lenguaje ausente en Kant y sus secuaces. Mayor importancia manifiesta la consideración del **sentido y la referencia**, es decir, entre lo que comprende el lenguaje y lo que el lenguaje apunta. En el fondo, advierte Alejandro Llano, "es la distinción entre el conocimiento de la realidad y la realidad en sí."²⁷²*

*El **signo** corresponde al lenguaje; el **sentido**, al conocimiento y la **referencia**, a la realidad que conocemos y acerca de la que hablamos. El sentido no agota la referencia, pues ella trasciende al sentido: "en la realidad siempre hay más de lo que puede ser expresado"²⁷³. La tríada signo, sentido y referencia no es otra cosa que la última versión moderna de la distinción clásica entre lenguaje, conocimiento y ser. El ser es el nivel*

²⁷¹ Cfr. MARÍN PEDREÑO, Higinio. *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*. Eunsa. 1.997, Pamplona, pág. 77.

²⁷² Cfr. LLANO, Alejandro. *Sueño y vigilia de la Razón*. Eunsa. 2.001, Pamplona, pág. 97.

²⁷³ Cfr. LLANO, Alejandro. *Op. cit.* pág. 98.

definitivamente fundante; el conocimiento es captación de ser y el lenguaje, captación del conocimiento. Por todo esto, el lenguaje es un instrumento de comunicación, porque incorpora pensamiento.

En el intento de **ir más allá del objeto y del sujeto** de toda la filosofía que someramente abordaré en adelante, queda manifiesta no tanto la discusión sobre sujeto y objeto como el abandono de tal noción binaria, en un intento de desarrollar una postura filosófica fuera de dichas coordenadas. Tal situación, según advierte Rafael Alvira, "*coloca a la antropología en una situación delicada*"²⁷⁴.

Lo que se pretende con esta actitud filosófica es negar la importancia de la conciencia, en contraposición a la filosofía reflexiva, reafirmandose la necesidad de la muerte del sujeto. En definitiva, lo que se intenta sostener es la idea de que no se puede considerar una verdad fundamental que encuentra un sujeto o un objeto absoluto, una conciencia reflexiva primaria.

Así las cosas, de un golpe, la metafísica clásica y la moderna quedan abatidas y superadas: tanto el realismo como el idealismo son considerados como posiciones contrarias dentro de un error común. La sentencia condenatoria es redactada por Heidegger: "*Ender der Philosophie*", a saber: se acabó la filosofía.

Heidegger, que es el maestro de todos los autores que se verán en adelante, **pensadores del "pensamiento débil"**, soluciona la aporía de no poder afirmar en absoluto que justamente lo absoluto no se da, sosteniendo que más allá de todas las objetividades, subjetividades y texturas lingüísticas existe una realidad experimentada que no puede ser expresada. ¿Por qué existe el ser y no la nada? ¿Por qué la razón y no la ausencia existencial de ella?

Las líneas de pensamiento que a continuación presento, arrancan con la liberación de cualquier absoluto. En este sentido, Rafael Alvira caracteriza esta forma de filosofar como: "*ligera, débil, pragmática, viviendo al día y superando la antigua vigilancia que la sometía a la verdad. Vivimos la antropología, pero no podemos pensarla en términos de suficiente consistencia*"²⁷⁵.

²⁷⁴ Cfr. ALVIRA, Rafael. *La razón de ser hombre: Ensayo acerca de la justificación del ser humano*. Rialp. 1.998, Madrid, pág. 63.

²⁷⁵ Cfr. ALVIRA, Rafael. *Op. cit.* pág. 64.

4.1.3 La demolición del héroe moderno

Hemos visto que la modernidad arranca con la certificación de lo real llevada a cabo por un sujeto autónomo, autoconsciente y universal que le concedió a la razón un valor supremo, permitiéndole consumir el proceso de emancipación de los sentidos, las autoridades y las creencias.

Nietzsche, precursor de la postmodernidad inicia un modo de pensar “no metafísico” en que el sujeto cancela el lecho rocoso, firme y estable de la subjetividad autoconsciente para orientarse a un sujeto que pierde la referencia de sí, incluso la certeza de sí mismo. El pensar no metafísico y la pérdida de la autoconciencia son sustituidas por una pérdida del sujeto que ya no es identidad de sí sino reflejo (imagen) de muchas cosas: una suerte de “*haz de muchas almas inmortales*”²⁷⁶ como el *aleph* de Borges, el objeto mágico que reflejaba todas las cosas del mundo. La estabilidad y univocidad entre sujeto y conciencia desaparece y es sustituida por la difracción de múltiples realidades que cohabitan en el interior del sujeto siendo las que, a la postre, lo definen y lo piensan.

En Nietzsche, el sujeto aún se mantiene en pie, aunque pasa de ser una unidad monofónica a una pluralidad polimórfica y polifónica de la que el sujeto es sólo su imagen espectral. La despersonalización, la pérdida de la unidad y la estabilidad interior del sujeto, conducen a una concepción de la conciencia como frente escénico donde caben muchas imágenes, voces y realidades diversas que el yo debe interpretar. Tal interpretación conduce al comentario infinito. Así pues, **el sujeto se revela como teatro, siendo al mismo tiempo escena y espectador.**²⁷⁷

La pluritonalidad de elementos que conforman la conciencia enmascara al propio yo no pudiéndose recomponer de manera unitaria sino sincrética donde la reconstrucción deviene “*creación poética*”. El sujeto se percibe como creación de sí aunque no de manera unitaria, más bien fragmentada. Todo lo que parece ser la vida resulta que no son más que fragmentos episódicos, dislocados, de los que el hombre no participa sino que observa como si de un espectador se tratara. **La vida ya no se vive. A la vida se asiste.**

Esta pérdida de la visión unitaria de la realidad, incluso de la propia conciencia, genera el concepto de enmascaramiento, en rigor, de simulación. La vida deviene fábula dirá Nietzsche. Una historia de episodios particulares, de interpretaciones indefinidas sin conexión, donde solo cabe sentir: sentirlo todo y de todas las maneras. Lo que hace a Nietzsche precursor es que el sujeto ha perdido la posibilidad de percibirse como uno, que no es más que un reflejo cambiante, espectral de una multiplicidad de realidades, políticas, religiosas, económicas que lo manipulan y orientan. La existencia no es más que la creación poética, la recomposición teatral, la interpretación de todo lo que nos sucede, por lo que la vida deviene interpretación. Así, el yo soberano e invulnerable queda impugnado por el proceso de interpretación de una realidad inconexa y fragmentada que se da en el

²⁷⁶ Cfr. NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*, II, Ediciones Akal. Madrid, 1.996. Afor. 17, pág. 17, en RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *Op. cit.* 2.004, pág. 40.

²⁷⁷ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Op. cit.*, pág. 41.

interior de la conciencia simultáneamente y de la que otrora “el yo no era más que su efecto o producto”.

También en Marx, Freud y Lévi Strauss encontramos la percepción de que en el interior de la conciencia anidan estructuras previas al sujeto que él no se da, que lo determinan y a las que obedece de manera inconsciente. Tales estructuras (**estructuralismo**) parecen ser fundadoras de una subjetividad nada emancipada. Lo que parecen advertir es que, en efecto, el proceso de emancipación de la modernidad no ha llegado hasta el interior del sujeto, quedando estructuras fundantes que son las que al cabo alienan y preformatean al sujeto, a saber: fuerzas de capital en Marx; pulsión inconsciente en Freud; estructuras lingüísticas y lazos de parentesco en Lévi Strauss.

En resumen: “**Dios ha muerto**”, la conciencia deja de tener una naturaleza de índole trascendental; su origen es material aunque inconsciente y colectivo. Lo que ahora parece preformatear al sujeto no es más que el eco reverso de una ley impuesta en el hombre aunque de naturaleza material. Los pensadores postmodernos perciben que no se ha llegado a cabo la total emancipación del sujeto. Se impone por tanto, un modo de pensar “ametafísico” y, en última instancia, la demolición del sujeto y del héroe moderno. Si el objeto de las estructuras previas al hombre era el sujeto mismo, el olvido del yo deja a tales estructuras sin sujeto por lo que carecen de sentido. Así pues, sin sujeto sólo resta la primacía del puro acontecer, del fluir, del sentir en todas las direcciones: el hombre deviene “*ser de deriva*”.²⁷⁸

Si la filosofía se queda sin sujeto, si la realidad es pura ficción (imagen reflejada por un espejo distorsionante) nos queda la mera realidad textual idealizada y sin referente, sin posibilidad de distinguir el texto de su contexto. El texto se vuelve así autorreferencial. El significante se queda liberado de su contenido. El texto ya no contiene conceptos ensamblados en orden a un significado, sino que sólo es la circulación aleatoria y recombinatoria de los significantes. Definitivamente la relación entre significantes se rompe quedando todos ellos flotando en un fondo textual, arrelacional al que le queda, al cabo, su **deconstrucción** fragmento a fragmento, significante a significante.

Tanto se interpreta en todas direcciones y sentidos que el texto se ha desencadenado interiormente. La continuidad y el sentido desaparecen. Ahora el libro hace el sentido afirma Barthes y como afirma Jameson: “*la antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación*”.²⁷⁹

²⁷⁸ Cfr. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Op. cit.* pág. 43.

²⁷⁹ Cfr. JAMESON, F. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta. Madrid, 1.996. Pág 51, en RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *Op. cit.* pág. 74.

4.1.4 El estructuralismo y el antihumanismo antropológico: conceptos generales

*El estructuralismo, advierte Daniel Innerarity, "es la manifestación de una filosofía sin sujeto, en que la función deviene independientemente de la subjetividad autorreflexiva, sustituyendo al idealismo trascendental de la conciencia por el del inconsciente bajo el discurso anónimo de las estructuras sociales, lingüísticas, etc". Michel Foucault lo expresa del siguiente modo: "A partir del momento en que nos hemos dado cuenta de que todo conocimiento humano, toda existencia humana, toda vida humana y quizás incluso, toda herencia biológica del hombre, están situados dentro de estructuras, es decir, dentro de un conjunto formal de elementos que obedecen a relaciones que pueden ser descritas por cualquiera, entonces el hombre deja de ser sujeto de sí mismo (...). Lo que hace posible al hombre en el fondo es un conjunto de estructuras que, ciertamente, puede pensar, describir, pero de las cuales la conciencia humana ya no es sujeto"²⁸⁰. Aunque no es propiamente objeto de este estudio, se puede advertir que la inversión operada por el estructuralismo respecto de la filosofía moderna de corte idealista consiste en **declarar el final del primado del YO, del EGO, del SUJETO trascendental como principal actor en el proceso del conocimiento**. Las influencias más notables serán de Marx y Freud, compartiendo con ellos el método de la sospecha y, por tanto, que el sujeto al expresarse no sabe lo que expresa, y que el sentido radical del discurso deberá buscarse en un fondo impersonal, que para Marx será de tintes económicos y para Freud, inconscientes aunque no meramente pulsivos sino racionales y lingüísticos.*

Las líneas básicas del estructuralismo pueden enmarcarse bajo estos dos epígrafes:
1. Que la lengua no es tanto propiedad del hombre como éste propiedad de la lengua, y 2. Que la Lengua es un sistema de relaciones internas entre los signos.

*En relación al primer epígrafe, hay que advertir que el estructuralismo se origina en la lingüística de Ferdinand de Saussure, que es en frase de Lévi Strauss "el que ha operado la gran revolución copernicana en los estudios del hombre". Si la lengua no es tanto propiedad del hombre sino éste propiedad de la lengua el objeto lingüístico queda separado de la subjetividad humana, siendo así que el estructuralismo pretende ser una suerte de ciencia universal que pudiera leer el entero mundo del hombre a la manera de un texto. **La lengua será considerada como un objeto autónomo que está dotado de una estructura interna cuyas íntimas leyes pertenecen al dominio del inconsciente.***

Al considerar que la lengua es un sistema de relaciones internas entre los signos, en definitiva que "la lengua es un sistema que no conoce más que su orden propio"²⁸¹, el estructuralismo tratará de encontrar en el arte, en la religión, en los mitos, etc., una sintaxis o gramática interna de raíz inconsciente que permita leer el arte, la religión y los mitos en el seno de unas relaciones hasta ahora desconocidas.

Así pues, el estructuralismo se resuelve en "holismo", a saber: el reconocimiento de que un todo no es la suma de las partes sino una totalidad regida o compuesta por relaciones

²⁸⁰ Cfr. CARUSO, Paolo. En **Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan**. Anagrama. Barcelona, pág. 76.

²⁸¹ Cfr. SAUSSURE, Ferdinand. **Cours de linguistique générale**. Payot. París, 1.972. Pág. 92.

internas que constituyen una estructura. Definamos estructura según diferentes autores: 1. "Disposición de un todo en partes y la solidaridad con que se condicionan mutuamente"²⁸². 2. "Orden de entidades que incorpora tres ideas fundamentales: la de totalidad, la de transformación y la de autorregulación"²⁸³. 3. "Un sistema cuyos elementos son tales que una modificación en cualquiera de uno de ellos, arrastra una modificación de todos los otros"²⁸⁴. 4. Aquello en lo que cada elemento se define por su relación interna con los demás.

La postura estructuralista trata de hacerse cargo de la realidad, pero a partir de concepciones del hombre que conforman la manera de entenderse en el mundo. En este sentido, el escudriñamiento de lo real será distinto para los que consideran que el capital y la lucha de clases marxista son el motor de la historia (Althusser), o que los sueños y el subconsciente determinan al hombre en el mundo (Freud y Lacan), o que las estructuras de la lingüística y los modos de asociación de personas y grupos someten al hombre y constituyen la realidad (Lévi-Strauss). La lucha de clases, los condicionantes psicoanalíticos y la misma estructura lingüística, no sólo superan sino que se imponen sobre el hombre. El hombre, en este sentido no se hace a sí mismo, sino que es hecho por una conciencia colectiva superior a él de la que como mucho es expresión. Sartre califica al estructuralismo como **materialismo trascendental** y Paul Ricoeur como **kantismo sin sujeto trascendental**.

En resumidas cuentas y en contraste con el idealismo alemán desarrollado por Kant, los planteamientos estructuralistas son configurados como un materialismo que, partiendo del sujeto trascendental kantiano, lo niega, para constituir en esta negación la afirmación de un espíritu inconsistente, universal y a-histórico. La muerte del sujeto no es más que la negación del mismo tal y como era entendido por la filosofía moderna, esto es, como origen del sentido dispensado a la realidad y fuente primigenia de autonomía moral y cognoscitiva.

El estructuralismo se presenta como una rebelión generalizada contra los discursos humanistas de diverso tipo, en los que se sostenía la centralidad de la noción de sujeto. Como advierte Manuel Cruz, "esta actitud calificada como *new way of seeing*, permitía mirar al universo de un modo nuevo, al abordar las cuestiones filosóficas tradicionales desde un nuevo punto de vista". **El lenguaje** se convierte en el *leit motiv* de la idea de estructura universal que se intenta aplicar en otros ámbitos, consagrándose la irrupción de la conciencia lingüística. La cuestión de fondo no es otra que decidirse entre el lenguaje como estructura o como actividad, decantándose por lo primero.

Por otra parte, la actitud estructuralista mantiene **que no se puede hablar con legitimidad del hombre sin la integración de todas las ciencias**; la adoración mítica del hombre es una mentalidad que los seguidores de esta corriente repudian. El estructuralista no se fija temáticamente en el hombre, siendo el motivo la imposibilidad de abandonar la

²⁸² Cfr. BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. Vol. Siglo Veintiuno. México, 8ª edición. 1.979. Pág. 10.

²⁸³ Cfr. PIAGET, Jean. *Le structuralisme*. P.U.F. París, 1.968. Págs. 5-16.

²⁸⁴ Cfr. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Plon. París, 1.974. Pág. 306.

investigación de algo mucho más concreto, a saber: **los hechos, las estructuras, el ensamblaje de relaciones** que posibilita una mirada científica del mundo y de la vida. El estructuralismo es por ello otra modalidad del positivismo materialista.

Desde el punto de vista del lenguaje, que es el que más nos interesa para la arquitectura, la lingüística ha caído en la cuenta de que lo importante no es tanto el contenido de las palabras, esto es, su significado, como el contexto de las mismas, es decir, el conjunto de relaciones que cada palabra establece con las demás. Las palabras denotan una estructura de relaciones que puede admitir diversas superestructuras. De nada sirve conocer el contenido, si se desconoce la base estructural que permite que haya contenido. Al estructuralismo no le interesa la génesis de los conceptos o la misma historia, sino más bien el complejo de relaciones que en **un determinado momento** es posible descubrir.

De Saussure manifiesta esta postura de manera muy ilustrativa en el siguiente ejemplo:

“El método estructuralista se asemeja a una partida de ajedrez, en la que una determinada posición de las piezas prescinde por completo de los movimientos antecedentes. Una determinada posición de las piezas –con todas las posibles y reales relaciones entre ellas- puede ser entendida tanto por el que acaba de llegar a la mesa donde ya dos juegan, como por el que ha seguido la partida desde el principio”.

Descendiendo a mayor lujo de detalles, ahora estamos en condiciones de advertir que el estructuralismo, más que una postura filosófica es un método de investigación, con resultados concretos, estrictamente científicos en varias disciplinas: biología, antropología, etnología, lingüística, psicología, etc. Como advierte Lévi-Strauss, *“il faut étudier les hommes comme des fourmies”* (es necesario estudiar a los hombres como si fueran hormigas), el hombre se convierte en una cosa entre las cosas, disolviéndose su yo metafísico. Así pues, el conocimiento de la realidad no es más que el reconocimiento de las estructuras de la misma así como las relaciones internas de sus partes, que en el fondo pueden ser descritas matemáticamente. Intenta, en definitiva, aprehender el hecho humano como un conjunto de elementos y fragmentos, a su vez relacionados entre sí, dentro de una totalidad. Dichos elementos se determinan los unos en relación con los otros, en función de unas leyes generales (lingüísticas, culturales, antropológicas, etc.).

4.1.4.1 Lévi-Strauss, Lacan y Foucault

Clausurar el primado del espíritu trascendental fue el intento de los materialismos, incluidos Marx y Freud. Ahora bien, negar que el hombre exista, clausurar el Yo y el Ego humano, disolver hasta la aniquilación al sujeto humano y declarar el carácter ilusorio de la conciencia, todos ellos inventos del siglo XVIII, es el intento que emprenden a partir del lenguaje, de manera distinta, pero análoga, Lévi-Strauss, Lacan y Foucault.

Lévi-Strauss, autor de *“El pensamiento salvaje”*, propone la **disolución del sujeto en la estructura social**. Para él, es imprescindible la exclusión del sujeto como árbitro que

inspecciona y juzga desde fuera; sostiene un estructuralismo cuya metodología sea tan rigurosa como las ciencias exactas. Se trata de remontarse desde los fenómenos, los hechos, los elementos de la totalidad, hasta la estructura oculta, utilizando métodos científicos de experimentación, previsión y verificación. La estructura se define como las relaciones invariantes que hacen inteligible la organización de un sistema, del cual expresar propiedades esenciales. Es lo real, el hecho inteligible por una organización lógica, lo que pone de manifiesto el orden interno. En este sentido, se opone al idealismo que reduce la estructura a un esquema conceptual y al mismo tiempo al empirismo que hace de la estructura un mero dato sensible, lo cual no le aleja en absoluto de una postura positivo-materialista.

Jacques Lacan propone la **disolución del sujeto en un inconsciente articulado lingüísticamente**; es el llamado estructuralismo psicoanalítico. Se trata de superar la vieja dicotomía sujeto-objeto en el deseo: más que objetos deseables hay sujetos que desean. En este sentido es el inconsciente el verdadero núcleo de la subjetividad, es decir, que el inconsciente tiene un funcionamiento sin intervención ni apelación a sujeto consciente: **“soy donde no pienso”, en vez de “pienso luego existo”**. Para Lacan la subjetividad autoconsciente del idealismo moderno es meramente un espejismo.

Michel Foucault, el estructuralista más bélicamente antimoderno, arranca con la muerte del hombre, llevada a cabo por la etnología y el psicoanálisis. Afirma que el hombre ha muerto, al no existir en el hombre algo suficientemente fijo para reconocerse en otros hombres o para comprenderlos. Pone de relieve que la subjetividad planteada por los modernos, que establecía los parámetros del conocimiento objetivo de la realidad, es un invento en trance de muerte, y propone la risa filosófica ante aquellos que siguen defendiendo una subjetividad autoconsciente: en la historia no hay actores, sino acontecimientos estructurales. El hombre ya no es sujeto, sino objeto científico.

4.1.4.2 El método estructuralista y la arquitectura

La crisis del período moderno ha trascendido en arquitectura en la manifestación de múltiples analogías y de estrechas relaciones entre diversas disciplinas culturales – lingüística, antropología, sociología – y la arquitectura, intentando encontrar un fundamento y una justificación arquitectónica, al asemejarse el método arquitectónico al de otros frentes del saber. Así, se han traducido propuestas metodológicas desde las que abordar un análisis de la realidad que ha impregnado todo un modo de entender y de hacer arquitectura.

El método llevado a cabo por el estructuralismo, que pone de relieve las relaciones de las partes entre sí, más que lo que son, y desprecia la función autónoma de las partes, si no es en relación con el todo, llamado estructura, es imitado en la arquitectura. En este sentido sostiene Enrique Sobejano que: “el método fenomenológico, la hermenéutica, así como el modelo estructuralista plantearon el debate crítico reflejado en el estudio del objeto artístico y su relación con el observador y el receptor”²⁸⁵.

²⁸⁵ Cfr. SOBEJANO, Enrique. **Márgenes de la arquitectura**. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 270. 1.988, Madrid, págs. 16-17.

La arquitectura nunca se mantuvo al margen de las corrientes de pensamiento y aunque la traslación de teoría y métodos de otras disciplinas a la arquitectura nunca ha sido lineal y directa, no se puede negar por ello la enorme influencia que las diferentes ideas culturales y epocales han ejercido en la reflexión arquitectónica de la segunda mitad del s.XX. El hecho de que la arquitectura sea entendida como una expresión y un lenguaje fundado en la estructura y en la forma, hizo que se establecieran similitudes y relaciones casi directas con el estructuralismo.



Aldo Rossi. Proyecto de centro administrativo regional en Trieste, 1.974.

Los elementos (los individuos) son respecto de la composición general de la fachada (el colectivo). Carecen de autonomía. El modo en que los elementos se disponen viene determinado por el tipo: **la regla que regula universal e inconsciente el comportamiento de todas las partes de un cuerpo u objeto.** La regla estructural determinará si será público, privado, vivienda, escuela, cementerio, etc.

Ya se ha visto como el estructuralismo expresa una referencia a las estructuras y al examen de las leyes generales que gobiernan las partes de las mismas. Las relaciones entre los distintos elementos de la arquitectura, que sólo adquieren sentido en virtud de las relaciones entre ellas- así como el lenguaje como combinación de opuestos antónimos, son algunas de las características que designan el marco estructuralista en el que se fundamentan ciertos planteamientos arquitectónicos. El estructuralismo, en su crítica a la modernidad, manifiesta una negación de la función y una afirmación rotunda de la forma.

Más que una filosofía, el **estructuralismo** se presenta como un método que se hace extensivo con enorme facilidad a la antropología, a las ciencias sociales, al arte, etc. Parte de analogías con el lenguaje verbal y desde allí extiende sus semejanzas a otros ámbitos de la cultura. Así, el paradigma lingüístico

que proponía Saussure daba lugar a dos aspectos reseñables: el primero hace notar que cualquier proceso u objeto cultural está sometido a una relación interna de dependencia entre significante y significado. El segundo, al entender la realidad siempre en términos de lenguaje, la realidad está sujeta al proceso de comunicación y significación significante – significado. Cuando Aldo Rossi y el conjunto de la *Tendenza* italiana consideran que hay

una realidad arquitectónica que está oculta y que es constante e independiente de la acción del tiempo, en definitiva se está recurriendo a una versión estructuralista que somete la arquitectura a un análisis desde estructuras intemporales, a saber, por encima de épocas y de estilos.

Para el estructuralismo, la realidad es entendida como mediática, es pura comunicación. El pensamiento estructuralista, en el fondo, manifiesta los mecanismos de relación que actúan dentro de una totalidad porque las partes fuera de esa totalidad no tienen sentido, como las piezas del ajedrez de Saussure. Una vez detectada y reconocida la estructura, se ha de investigar su funcionamiento interno, es decir, "*los protocolos que rigen la economía de sus movimientos*"²⁸⁶.

En este sentido, la obra de arte no es algo aislado y definitivamente acabado. Es entendida como episodio dentro de un proceso. El verdadero diálogo con la obra de arte no se produce tan sólo en el momento en que la obra ha finalizado, deben conocerse las fases previas y las relaciones internas dentro de un sistema total que dan lugar a que la obra se encuentre en este estadio del proceso y no en otro. La comunicación artística se produce realmente cuando somos capaces de hacernos cargo de que el objeto artístico es resultado de una estructura, es siempre un estadio provisional, que procede de otros y precede a nuevos estadios. Sólo a partir del conocimiento de la estructura podemos conocer la verdadera idea artística. Lo otro es conocer sólo un episodio. Sólo así es posible recibir el auténtico mensaje.

En la arquitectura sucede algo similar. Solá-Morales advierte que "*la definición de los datos morfológicos y tipológicos como referencias esenciales para el análisis de la Arquitectura, constituye una inteligente transposición de las preocupaciones estructuralistas al ámbito de la arquitectura*"²⁸⁷. La arquitectura no empieza en la obra ni acaba en ella. La obra arquitectónica es un nuevo estadio donde se han de percibir todas las ideas que lo han generado, así como los mecanismos de producción, las solicitudes del entorno, referencias tipológicas, etc. El interés en el proceso más que en el resultado, en la transformación del espacio desde su conocimiento sintáctico, como si de una dialéctica entre estructura profunda y superficial se tratara, constituyen el tema central de la arquitectura de esta época.

Pero esta manera de hacer arquitectura deja impasible al espectador, que desconoce al proceso total y la estructura, así como el conjunto de relaciones internas dentro de ella, entiende el objeto arquitectónico como ajeno al uso que deviene desilusión. O se entiende que la realidad arquitectónica estructuralista se nutre y perfecciona dentro de ella misma, como un universo suficiente y autónomo o no hay diálogo sino monólogo.

En resumen y con carácter de revisión: el estructuralismo conduce a la disolución del hombre en la estructura y a la pérdida de su carácter principal en el conocimiento, incluso en la propia existencia. **El hombre ha dejado de ser sujeto, y el conocimiento es una suerte de relación de objeto a objeto donde el sujeto no tiene lugar.** Lo que se estudia es la sintaxis y

²⁸⁶ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. 2.003, Barcelona, pág. 82.

²⁸⁷ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Op. cit.*, pág 84.

no la semántica que relacionaría la realidad con el sujeto. Lo subjetivo es reducido a inconsciente que es puro objeto. Ya no es el sujeto el que piensa sino la estructura la que piensa en nosotros y no sólo eso, el funcionamiento de las cosas es el que nos instruye acerca de la naturaleza de las mismas por lo que el sujeto deviene COSA.

El objeto pasa de ser contenido y creación de la conciencia a devorar al propio sujeto, al que convierte en objeto. De esta forma se opera la inversión del giro copernicano llevado a cabo por el idealismo. Si en la modernidad la realidad fue reducida a espíritu, en el estructuralismo es el espíritu el que es reducido a mera realidad, siendo así, que de esta forma, la misma realidad puede ser estudiada rigurosamente, “a la manera de las ciencias naturales y de las ciencias exactas”²⁸⁸.

En arquitectura, la estructura que regula el comportamiento de todas las partes que la integran y que se da a conocer dentro de los elementos, aunque de manera inconsciente, es el **tipo**. El estructuralismo antropológico sirve de base al desarrollo de una teoría arquitectónica no basada en la forma ni en la función, sino en el ordenamiento intrínseco de las partes a un todo que desconocen, pero al que de manera inconsciente quedan sometidas. “La estructura”, en arquitectura será la trama urbana y su morfología, la reformulación del concepto de tradición, no tanto como aquello que se da sino como aquello donde las cosas ocurren. Rossi insistirá en “La arquitectura de la ciudad” que en ésta existen valores formales dados e invariables, en clara sintonía con el carácter inconsciente de la estructura que presentan Lévi-Strauss y Lacan. Rossi escribe en relación al estructuralismo de Lévi-Strauss que “*ha ido quizás más adelante que todos al hablar de esta cualidad de los hechos urbanos y al afirmar que por muy rebelde que haya llegado nuestro espíritu euclidiano a una concepción cualitativa del espacio, no depende de nosotros que exista*”²⁸⁹, es decir, que viene dado, o lo que es lo mismo, que está presente de manera inconsciente. Por eso “*la noción de tipo, advierte Montaner, se convierte en instrumento esencial no sólo del análisis sino también del proyecto*”²⁹⁰.

²⁸⁸ Cfr. BENVENISTE, Emile. *Op. cit.* Pág. 9.

²⁸⁹ Cfr. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. En MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.993. Pág. 143.

²⁹⁰ Cfr. MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.993. Pág. 142.

4.1.5 El post-estructuralismo: "Lo real se pliega y el caos dinamita"

*Jesús Ballesteros destaca la triple dimensión del postestructuralismo respecto a la modernidad. "Desde la vertiente epistemológica hace notar la disolución de la verdad en el texto, o dicho de otro modo la negación de una realidad en el proceso interminable de la interpretación. La vertiente antropológica en la que lo consciente se disuelve en lo inconsciente. Y la vertiente política, en la que ésta se disuelve en simulación y la democracia en dictadura"*²⁹¹.

El texto, en el mundo post-estructuralista, se resuelve en un espacio estético multidimensional, en el que una variedad de estilos, ninguno de ellos original, se combinan y contrarrestan y en el que se disuelve el signo en el juego disparatado de significantes, frente a la obra que sugiere un todo estético sellado por el origen y un final.

*Se verá la recurrencia a Nietzsche y a Mallarmé, pues son éstos los que sostienen y proclaman la indefinida e interminable interpretación del texto, por lo que la semiología estructuralista deviene hermenéutica nihilista, a saber una suerte de juego en la que todo es pura representación*²⁹². *Si la interpretación no puede acabar jamás entonces parece que no haya nada que interpretar en sentido estricto, no hay nada absolutamente primero porque en el fondo ya todo es interpretación, ha hecho notar Foucault. Y en la misma línea insiste Foucault: "cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos"*²⁹³.

La supresión del rostro, la imposibilidad de alcanzar la verdad que deviene eliminación de la misma, y la desintegración del Yo del sujeto no es más que el primado del placer y del deseo: todo es indiferente, todo parece permitido. El titular del poder más que el hombre maduro y emancipado vendría a ser "el niño", a saber: el inconsciente, el deseo, el narcisismo, etc.

*En el post-estructuralismo tomará relevancia lo descompuesto, lo desunido, lo desgajado, lo desintegrado; en última instancia, lo fragmentario. Así, el hombre pasa a entenderse no tanto dentro de un proyecto vital biográfico que explica su devenir, sino en una **sucesión de infinitos presentes yuxtapuestos** en los que el hombre pierde su identidad. El hombre es reducido también a **sucesión de sensaciones** hasta el punto de que el pensamiento deviene sensación.*

Deleuze, Guattari y Derrida serán los máximos exponentes de esta corriente, aunque sospecho que Derrida llega aun mucho más lejos que los dos primeros. No obstante, aunque lo que a continuación vamos a explorar es propiamente el mundo de Deleuze y Guattari, y no estrictamente el de Derrida, aunque hay similitudes, puede servir de introducción y soporte

²⁹¹ Cfr. BALLESTEROS, Jesús. *Op. cit.* Págs. 85-98.

²⁹² Cfr. El propio Derrida expresará el carácter meramente lúdico de sus textos apelando constantemente a un término que no tiene traducción y que es inventado por él y que sólo puede ser identificado como tal por la vista pero no por el oído: "différance".

²⁹³ Cfr. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud y Marx*. Anagrama, 1970. Barcelona, pág. 20 y ss.

teórico para entender lo que el verano del 88 se presentó en el MoMA de Nueva York: el caos como nueva forma de representación de una realidad intoxicada también por el caos.

Habiéndose percibido no sólo el derrumbamiento de la razón ilustrada sino cualquier esperanza de totalidad tanto del hombre como de la realidad, se decreta el sincretismo de la razón, la fragmentación del mundo, la desconexión entre los diversos saberes y disciplinas científicas, etc.



Peter Eisenman vincula a la arquitectura, el concepto de pliegue de Deleuze. La Max Reinhardt Haus, 1.995, para Berlín no fue construida jamás.

En este proyecto, todo está pensado desde el volumen: no arranca desde la planta libre (Le Corbusier) ni desde la sección libre (Rem Koolhaas), sino desde el pliegue volumétrico. El Cartesiano (vertical y horizontal) es rebasado y sustituido por el pliegue.

El deslizamiento desde la razón autoconsciente y subjetiva de la filosofía moderna iniciada por Descartes y llevada a su ápice más alto por Kant, pasando por la disolución del sujeto en estructuras que lo condicionan y conforman, posibilitan una arquitectura de la descomposición, es decir, el juego y no el sentido: **los pliegues de la realidad**. Si el estructuralismo se caracterizaba por un absolutismo conceptual y su desprecio a lo individual en favor de la totalidad, la reflexión post-estructuralista plantea una visión individual y abierta. El sentido de la obra de arte y del objeto arquitectónico está diseminado. En frase de Enrique Sobejano: “*el marco claramente delimitado por las oposiciones binarias del estructuralismo pasa a ser entendido ahora como tejido en constante interrelación de elementos, designado por la palabra texto*”.

Que “**Dios ha muerto**” y que “**El mundo se ha convertido en fábula**”, ha abierto la caja de Pandora y ha dado lugar a un viento huracanado que ha asolado objetivos colectivos, y anulado y disuelto cualquier compromiso ético de la arquitectura, las palabras y las imágenes. Las obras deconstructivistas, más que ubicadas en la historia de la ciudad, parecen arrojadas a ella. Surgen como un grito inesperado, como un

exabrupto: su manifestación y presencia no están conectadas en modo alguno con el lugar y su historia, en definitiva, a lo colectivo como en Rossi. Solá-Morales sostiene “*que esta situación, resalta la profundidad de la herida arquitectónica: ausencia de una relación feliz con el territorio, con la naturaleza, con la vida.*” Y Frank Gehry lo expresa del siguiente modo: “*Procuró que tanto yo como los miembros de mi equipo quedemos libres de la carga cultural*

para buscar nuevas formulaciones. Quiero ser una persona abierta a todo. No hay reglas, no existe lo correcto ni lo incorrecto. No tengo claro qué es feo y qué es bonito."²⁹⁴

Porque los ideales de integración, coherencia y síntesis se han vuelto abyectos e inalcanzables, lo inacabado, lo parcial, lo provisional, la diferencia y la desconexión se revelan como típicamente epocales, de las que la arquitectura da cuenta.

El pensamiento post-estructuralista, toda vez que el sujeto ha sido disuelto en la estructura totalizante, comienza la tarea de abordar el conocimiento de la realidad desde la ausencia de fundamento alguno y desde la descomposición del tiempo histórico. La reacción negativa a la rigidez estructuralista de arquetipos e inconscientes colectivos se nos presenta como origen de la postura post-estructuralista. Gilles Deleuze pone de relieve la utopía que supone querer hacerse cargo del mundo desde una atalaya única. Deleuze sostiene que, más que una plataforma desde la que otear el mundo, hay una infinidad de posibilidades y posiciones desde las que visionar construcciones, aunque siempre provisionales. La única manera de conectar lo individual y lo colectivo es a través del pliegue. Para Deleuze, **pliegue (le pli)** quiere decir que la realidad está hecha de grietas y raspaduras que dislocan cualquier percepción de lo real, convirtiendo la percepción siempre en algo parcial y no definitivo. Los pliegues de la realidad, en el fondo manifiestan que lo subjetivo y lo objetivo forman parte de lo mismo: "el tiempo del sujeto y el del objeto circulan en una misma cinta sin fin, donde el encuentro entre lo subjetivo y lo objetivo, sólo se produce cuando la realidad se pliega en un desajuste de su continuidad."²⁹⁵ Los pliegues permiten el aleteo y el refugio de un instante intenso, poético y creativo: como el tañido de una campana lejana. **La realidad, en definitiva, parece darse de manera plegada, protegida por pliegues que debemos hacer el esfuerzo de desplegar.**

Le Pli, obra de Gilles Deleuze, publicada en 1.988, ha servido de texto de referencia a la arquitectura que ocupará la arquitectura que se expone en el MoMA del 88. Deleuze propone una realidad continua, que desarrolla una geometría del pliegue, que Montaner anticipa ya en el Barroco. Nótese la distinción entre la realidad continua plegada, con la realidad cartesiana que termina por escindir el mundo, como ya se ha visto, entre lo *cogitans* (pensante) y lo *extensas* (extenso). Deleuze propone una realidad-mundo de seres y cosas conformados totalmente por pliegues. "La fluctuación de una norma, sustituye a la permanencia de una ley cuando el objeto se sitúa en un continuo por variación"²⁹⁶. Para Deleuze, sostiene Montaner, la teoría de los pliegues encuentra legitimación, tanto en el arte del Barroco, como en el arte moderno. En esta línea, basta con detenerse en *San Carlo alle quattro fontane* en **Roma**, en la fachada a la Plaza de la Reina de la Catedral de **Valencia** o la de **Murcia** a la plaza del cardenal Belluga, en los que la vista lateral sorprende y genera una nueva visión de la fachada arquitectónica (movimiento siempre cambiante), frente al

²⁹⁴ Cfr. HAAG BLETTER, Rosemarie. *Frank Gehry, un constructivista sintético*. Arquitectura viva, nº 1. Madrid, Junio de 1.998. Pág. 6.

²⁹⁵ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. 2.003, Barcelona, pág 74.

²⁹⁶ Cfr. DELEUZE, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós. 1.989, Barcelona.

frontalismo y quietud de la arquitectura románica y gótica. En la arquitectura del pliegue el movimiento se revela como la alternativa al ornamento.

“Las formas del Barroco se basaban en las curvas y pliegues, formas cóncavas y convexas, inflexiones y tensiones en espacios de dimensiones mínimas. Las figuras escultóricas de Miguel Angel y Bernini están hechas de pliegues y concavidades, henchidas de pasiones, con los músculos en tensión y las venas dilatadas.”²⁹⁷

Nótese bien cómo al considerar la forma plegada de la realidad, aparece la figura de “**los intersticios**”, a saber, lo que queda sin unir, que generan los pliegues, en un proceso infinito, puesto que siempre hay un pliegue en el pliegue. Con razón, Luis Fernández Galiano califica la arquitectura que se deriva de esta corriente del pensamiento como **papirofléxica**.



En el **pabellón de invitados de la casa Winton**, Gehry recurre a una suerte de transparencia volumétrica a enlazar, en la que, además, cada volumen se materializa de forma diversa, como en los **bodegones de Morandi**.

y racional, sino a través de piezas que no se tocan, a lo sumo se cruzan, se aproximan, se superponen. La yuxtaposición es la lectura más próxima a la realidad, sostiene Ignasi de Solá-Morales.

Gehry utiliza esta estrategia de la yuxtaposición bajo el concepto “**desmembramiento del programa**”. La “casa Tract”, 1.982, asocia figuras elementales a un uso y a una forma. Cada elemento adquiere su propio carácter, quedando al cabo, como labor arquitectónica su yuxtaposición y enlace con el resto de los elementos de la obra. Otra obra de Gehry en la que también se manifiesta esta yuxtaposición programática es en el “pabellón de invitados de la casa Winton”, 1.987, en Minesota en que cada estancia tiene su

En la posición post-estructuralista, el mundo y la realidad ya no pueden entenderse como algo unitario y homogéneo, sino como la yuxtaposición de capas múltiples y diversas superpuestas, que no se tocan. Así, a la realidad de un significado, ya no le corresponde la precisión de un significante, dirá Derrida. En el caso más optimista, podremos estudiar y analizar los procesos de yuxtaposición. Se verá en adelante cómo la deconstrucción es la experiencia de la superposición. Se verá también cómo el significado no se construye a través de un orden lógico

²⁹⁷ Cfr. MONTANER, Josep María. *Las formas del Siglo XX*. Gustavo Gili. 2.022, Barcelona, pág. 208.

propio material y, la labor arquitectónica queda a la relación entre cada elemento. Inevitablemente aparecen espacios intersticiales, que son los de relación entre elementos dispares y autónomos.

Si la fragmentación, en un proceso de desunión y posterior dispersión, hace desaparecer el nervio que hilaba y daba sentido a los fragmentos, entonces dicha fragmentación deviene caos²⁹⁸: impredecibilidad de los sistemas estables que quedan desestabilizados y desobedecen su propio orden, situándose más allá de su propio lenguaje y de nuestro propio mundo. No obstante, mas adelante exploraremos y matizaremos más detalladamente el concepto de caos, que no es tanto un fin final sino, mas bien fin instrumental.



En los bodegones de Giorgio Morandi, las piezas se ofrecen yuxtapuestas. Cada una tiene su forma, su color, su textura, su autonomía.

*este mundo caótico e impredecible en manantial y fuente de inspiración*²⁹⁹. Así, este contexto cultural, que acepta el vértigo de lo impredecible, generando **des-equilibrio**, **des-orden** y **des-composición**, posee un carácter seductor y sublime que puede mostrarse en la multiforme manifestación de la cultura: las artes.

Por otra parte, conviene hacer notar cómo el manejo de la informática aplicada al arte y a la arquitectura se revelan como herramienta de manipulación imprescindible e indispensable, que permiten al arquitecto y al artista poder plasmar con mayor facilidad el carácter de mundo complejo, caótico. Sin la informática aplicada, resulta hartamente complicada la experimentación artística del caos.

En la arquitectura del *Pliegue*, los forjados se curvan y se transforman en muros, las fachadas son las cubiertas y se funde lo horizontal con lo vertical, dirá Josep María Montaner. La arquitectura deviene puro acontecimiento: *events* o *événements*. El acontecimiento es la forma que mejor expresa la arquitectura deconstructivista. En el fondo

²⁹⁸ *La teoría del caos*, revela la extrema complejidad del mundo, a saber, la multirrelación de las cosas entre sí, y los efectos secundarios impredecibles que se revelan de dicha relación compleja. Dicha teoría sostiene que un cambio o mínima fluctuación puede dar lugar a cambios en la estructura de los sistemas complejos, esto es, pluri-relacionados.

²⁹⁹ Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. 1.993, Barcelona.

es fiel reflejo de la cultura contemporánea, que no otra cosa es el acontecimiento: presente intempestivo, temporalidad sin justificación, casual y gratuito.

*"Diríase que la lucha contra el caos no puede darse sin afinidad con el enemigo porque hay otra lucha que se desarrolla y adquiere mayor importancia contra la opinión que pretendía, no obstante, protegernos del caos."*³⁰⁰ Profundicemos un poco en esta afirmación de Deleuze y Guattari.



Frank Gehry. *California Aerospace Museum*. Los Angeles, 1.982-1.984.

La fachada de este edificio está completamente fragmentada. La falta de unidad es reveladora de una intención de deslegitimar los criterios tradicionales de la arquitectura. De manera que para apoyar la lectura Gehry introduce un pequeño avión (un elemento exterior a la arquitectura, un punto de Arquímedes), que es el encargado de introducir la figuración y de dar pistas sobre el contenido del edificio.

dogmática. La estrategia contra el poder que confiere la unidad es: desunir, desestructurar, fragmentar, etc. *"La lucha contra el caos no es más que el instrumento de una lucha contra la opinión, pues de la opinión proceden las desgracias de los hombres"*³⁰¹.

³⁰⁰ Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Pág. 204. Anagrama. 1.993, Barcelona.

³⁰¹ Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Op. cit.* Pág. 207-208.

Esta alianza con el adversario propone la perforación y figuración de cualquier escudo protector, permitiéndose así que penetre -en lo protegido, lo custodiado, lo que se da de manera unida- un fragmento de caos, una ráfaga de aire, una nueva primavera. Así pues, el caos no es una finalidad en sentido estricto sino más bien un instrumento contra el inmovilismo conceptual de las teorías universalistas y trascendentales. El caos es la dinamita que hace saltar por los aires lo que antes permanecía unido (lo simbólico) y lo ofrece como descompuesto y desunido (lo diabólico).

Deleuze y Guattari sostienen que no hay posibilidad de dar con el lienzo virgen, con un plano de apoyo conceptual puro. No sólo lo que se piensa está contaminado; lo está el propio pensar y el plano en el que el pensar se da. Así pues, sólo cabe la destrucción de todo y la posterior generación de una nueva suerte de sensaciones que en rigor son lo nuevo, lo virgen y puro. Estas nuevas sensaciones son lo que el pensar racional no puede generar ni por contemplación admirativa ni por reflexión subjetiva. *"Si peleamos contra el caos es para arrebatarse las armas que vuelve contra la opinión, para vencerla mejor, con unas armas de eficacia controlada"*³⁰².

El caos como dinamita, como elemento destructor de todo orden generador de poder impositivo, da lugar a un "caosmos" trasformando la variabilidad caótica en variedad "caoidea". De modo que, si lo pretendido es alcanzar un estado de caosmos entonces hay que hacer saltar por los aires todos los conceptos que se dan solapadamente en la estructura racional del conocer: *"la razón sólo nos muestra su verdadero rostro cuando truena dentro de su cráter"*³⁰³.

Los mecanismos que el sujeto utiliza para la perforación del paraguas y el escudo protector de la unidad y permitir la entrada de las turbulencias que desunan lo solapado son las "caoideas". Estas serán las que generen los lugares puros, en sentido estricto. Puro será lo no vinculado, lo que no tiene identidad, lo intersticial. Al hacer estallar lo unido e impuesto se generan múltiples intersticios, intervalos, entretiempos, hiatos que pierden su relación con lo otro y en esa pérdida está su pureza. El fragmento queda absuelto y disperso, por lo que no hay manera de reconocerlo, ni de conocerlo en relación a algo sino por él mismo: un trozo de sí. Ese conocimiento de algo autorreferencial, de sí y sin relación a algo es la nueva creación sensitiva. El novedoso modo de contemplar y reflexionar es crear sensaciones que no remiten ni a universales, ni a trascendentales, ni a relaciones. Son sensaciones de lo que "junto a algo" se revela como absolutamente ajeno: la relacionabilidad entre partes queda destituida. Son fragmentos huecos de contenido, sin más intención objetivante que la destrucción y destitución de cualquier prejuicio u opinión previa: es una contemplación sin conocimiento que no deja huella ni en la memoria ni en el cerebro.

También es constitutivo de este estado de creación sensitiva el salto permanente de un fragmento a otro, incluso de hueco a hueco, entre fragmentos, de gruta en gruta, de hiato en hiato. **Se está mas seguro "entre las partes" que dentro de ellas**. No se debe permanecer en la gruta pues permanecer es lo previo a la contemplación. Así, es correlativa

³⁰² Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Op. cit.* Pág 205.

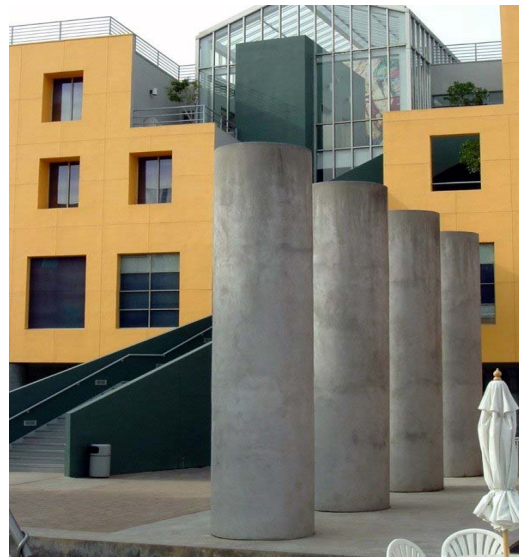
³⁰³ Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Op. cit.* Pág 209.

a la creación de sensaciones la temporalidad de la percepción, el salto discontinuo de trozo en trozo, de hueco en hueco.

Por último, la fragmentación y la dispersión persiguen lo que, a mi modo de ver, conducirá a la imposibilidad del conocimiento: la discontinuidad del límite. Se dice que una función es discontinua en aquel ámbito en el que no existe y que la única manera de hacerse cargo de ella es aproximarse por su entorno. Pero, si el entorno también carece de límites entonces la imposibilidad de acercarse a la función es total. Lo primero que se realiza para conocer es delimitar, es decir poner contornos dentro de los cuales sabemos que lo real se da. Entonces se trata de fracturar el límite, hacerle perder continuidad. **Sin principio ni fin, sin comienzo ni término, sin dentro ni afuera reconocibles, el modo más directo de conocer lo extenso resulta imposible.** Sólo cabe sentir, fluir: pura sensación.



El gusto por los restos arqueológicos y por las ruinas en la postmodernidad, lo es por la intensidad con que se dan cita **la fragmentación, la interpretación** subjetiva y **la descontextualización**: las tres actitudes que a mi modo de ver sintetizan la actitud postmoderna: evocación subjetiva de un pasado absuelto.



Frank Gehry. *Loyola Law School*. Los Angeles, 1.981-1.984.

Las columnas (volúmenes cilíndricos), que inicialmente se pretendía estuvieran postradas como restos arqueológicos, se construyeron erguidas generando un espacio virtual e intencionadamente clásico para evocar los palacios de justicia. El propio Gehry lo tilda de postmoderno aunque a escala menor.

Así pues, ahora podemos entender por qué en el arranque de la deconstrucción, todavía próxima la postmodernidad, resulta tan interesante la evocación de las ruinas. Las ruinas son, a mi modo de ver, el punto de enlace entre “la postmodernidad”, que rememoraba nostálgicamente un pasado que se recoge desunido y fragmentario predispuesto a la interpretación, y “la deconstrucción”. De una parte, los restos arquitectónicos potencian la nostalgia por un pasado que la modernidad aborreció y del que de manera explícita pretendía desembarazarse. Y de otro lado, las ruinas incrementan la percepción de lo inconexo, lo incompleto, en definitiva lo que sólo puede ser reconstruido mentalmente a través de un proceso de interpretación subjetiva. Los trozos, o

mejor si cabe, los fragmentos de piedra histórica herida por el tiempo, abatidos en el suelo generando multitud de intersticios y de sensaciones, son a mi juicio, fenómenos similares a los pretendidos por la deconstrucción; sólo que una ruina es algo históricamente natural y una arquitectura deconstructivista lo es del todo artificial, pretendiendo materializar el concepto de transitoriedad. En definitiva, y como ya se ha analizado anteriormente, las ruinas sintetizan de manera máxima la actitud postmoderna de **fragmentación, descontextualización y posterior interpretación**. Las tres actitudes se dan cita en los restos arqueológicos y de manera más intensa en las obras postmodernas, como las de Judith Shea en escultura o las del primer Gehry en arquitectura.

El gusto por la **fragmentación** y por lo yuxtapuesto, discontinuo y descontextualizado, es el gusto por la intencionada búsqueda de no dar nada por finalizado, sino sujeto a cambio e **interpretación**: pura postmodernidad. La virtualidad espacial que genera la disposición de los restos edificatorios del foro romano, y la libertad para recomponer y reeditar dicho espacio por parte del sujeto que percibe tales ruinas, son del todo actitudes del agrado de Frank Gehry, como bien se pone de relieve en la *Loyola Law School* de Los Angeles: una columnata que inicialmente debería estar tumbada, arrojada en el suelo como lo estaban las ruinas del foro romano, es resuelta como abstracción cilíndrica de las columnas que vio postradas en Roma.

El propio Gehry lo expresa del siguiente modo: "*Si es postmoderno lo será a escala menor (...) Visitando el foro pude admirar los fragmentos de columnas desperdigados por aquí y allá. De vuelta, me rondaba la cabeza la idea de colocar columnas rotas en el suelo pero temí que no fuera bien recibida y todo lo que hice fue un escenario para la facultad de derecho*"³⁰⁴. También se revela en este proyecto la deuda de Ventura, según la cual lo clásico y lo moderno junto a lo pretendidamente antipostmoderno tienen cabida en el mismo espacio, en una suerte de dialéctica de contrastes no reductiva, como sucedía en la obra escultórica de Judith Shea, *Without Words* anteriormente reseñada.

³⁰⁴ Cfr. HAAG BLETTER, Rosemarie. *Frank Gehry, un constructivista sintético*. Arquitectura viva, nº 1. Madrid, Junio de 1.998. Pág. 10.

4.2 Verano del 88 en el MoMA de Nueva York: "la nueva sensibilidad"

La idea de arquitectura que quedará reflejada en la exposición de verano del 88, manifiesta la traducción, a términos arquitectónicos, de un nuevo modo de lectura en el que los elementos conflictivos de un texto son expuestos para contradecir y dinamitar cualquier suerte de interpretación definitiva e irrevocable. Los inspiradores de esta corriente, que acabó trasladándose a la arquitectura, fueron Mallarmé, Roland Barthes y Derrida.

"El texto nunca significa exactamente lo que dice, ni dice lo que significa"³⁰⁵. Y sobre esta base movediza, no reconocida en Europa aunque bien acogida en América, se construye un pseudoprocedimiento que Derrida utiliza para abordar los textos filosóficos. Este procedimiento se tradujo, no se transfirió, a las artes visuales, a la crítica, a la arquitectura, etc. De modo que, si en la modernidad se presuponía la existencia de significados unívocos, toda vez que son aplicados métodos concretos de interpretación, en la postmodernidad se propone la plurivocidad de significados: no sólo éste o aquél, sino ambos. En cambio, en la deconstrucción postmoderna, se advierte la imposibilidad de predicar cualquier suerte de significado, ni unívoco ni plurívoco. Para la deconstrucción no hay ningún punto de vista privilegiado, por lo que nada es definitivo, todo es provisional.

*En la modernidad se advierte la complicidad entre lo que se dice en el arte y cómo se dice: el formalismo moderno está basado en la idea de que el sentido resulta de la forma y que el signo y el significado forman una unidad indisoluble. En cambio, en la deconstrucción, el significante y el significado no son correlativos: no hay un signo definitivo para lo significado, por lo que el espectador queda desafiado para que alcance algún tipo de interpretación discernible. **En la deconstrucción el significado se ha vuelto desmontable.***

Así pues, desde la perspectiva deconstructivista, la carencia de un significado cristalino y puro, reduce la autoridad moderna del artista como fuente primaria de significaciones. Y, no quedándose sólo ahí, también socaba la llamada paternidad originaria del artista respecto de la obra de arte: "las obras están enmarcadas en una tradición o matriz cultural de la que provienen los símbolos que espectador y autor utilizan para comunicarse"³⁰⁶.

Los escritos que crean textos o usan palabras lo hacen sobre la base de todos los demás textos y palabras que han encontrado. Y a los lectores les sucede lo mismo, dando la sensación de que no hay manera de ubicarse fuera de la tradición. De manera que la vida cultural acaba entendiéndose como una serie de textos que se intersectan unos con otros produciendo más textos. Este tejido intertextual tiene vida propia. Todo lo que escribimos transmite significados que no podemos o no podríamos siquiera pensar y decir, pareciendo que la belleza no está ni en el objeto (mundo clásico) ni en el sujeto (modernidad y postmodernidad): ha desaparecido, contaminada en la tradición dominante.

³⁰⁵ Cfr. NORRIS, C. y BENJAMÍN, A. *¿What is deconstruction?* St. Martins Press. Nueva York, 1.998. Pág. 7.

³⁰⁶ Cfr. HARVEY, D.. *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Basil Blackwell. Oxford, 1.989. Pág. 49.

Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

*Derrida propone la búsqueda incesante de un texto dentro de otro hasta toparse con el último. Para vacunar la filosofía y el arte, propondrá el collage y la yuxtaposición, al objeto de que esa sucesión de imágenes inconexas no posibilite el dominio de las costumbres, ni de las culturas ni de la tradición. Las cosas saltan en fragmentos que no se deben unir pues hacerlo es ubicarse en la cultura occidental, logocéntrica que pretende dotar de sentido a los fragmentos, uniéndolos en una suerte de objeto u obra transmisora de significado. Pasado y presente quedan absueltos, como masculino y femenino, como dominante y marginal, como culto y popular, como central y periférico, como local y plural. **Nada prevalece sobre su opuesto binario. Frente a la dominación y la imposición, Derrida propone la deconstrucción.***

Durante el verano de 1988, en el museo de arte moderno de Nueva York, se organiza la exposición "arquitectura deconstructivista", por iniciativa de Philip Johnson - el mismo arquitecto y el mismo museo que alumbraron en 1932 junto con H.R. Hitchcock el "Estilo Internacional" y en 1972 junto con Colin Rowe y Arthur Drexler, los "Five architects" - dando cita a siete arquitectos, e inaugurando una nueva visión de la arquitectura que pretende sepultar definitivamente los postulados modernos, así como su esfuerzo por conseguir el dominio absoluto.



Muchos de los proyectos realizados por las vanguardias rusas (Tatlin, Chernikov o este proyecto de los hermanos **Vesnin** para el periódico Pravda en 1.924) no se construyeron. Sin embargo, las nuevas vanguardias, derivadas de la postmodernidad y recogidas en la exposición del MOMA del 88 como deconstructivistas recuperan la estructuralidad transparente,, el escoramiento al valor escultural de la edificación, así como la representación de que las certezas de la ciencia clásica devienen falsables.

Mark Wigley - director asociado de la exposición - afirma “*que los siete arquitectos invitados para esta exposición ponen de manifiesto una sensibilidad diferente en la que el sueño de la forma pura ha sido alterado. La forma se ha contaminado. El sueño se ha convertido en una especie de pesadilla*”³⁰⁷.

Cualquier desviación del orden estructural, cualquier impureza respecto de las formas arquitectónicas se entiende como una amenaza que pone en cuestión valores multiseculares de la composición arquitectónica, tales como **unidad, armonía y relación de las partes con el todo, estabilidad, etc.** Sin embargo, en la exposición del **MoMA**, se concede carta de ciudadanía a una nueva sensibilidad. Esta sensibilidad, que no es una retórica de lo nuevo y que no tiene pretensión de vanguardia, pone de relieve una forma arquitectónica alterada, adulterada e infectada desde el mismo interior del objeto arquitectónico puro, en el sentido más platónico del término.

En esta nueva sensibilidad se rechazan posturas superficiales y de maquillaje, más o menos radicales y atrevidas, que no surgen desde el mismo interior de la realidad arquitectónica, sino desde sus márgenes, es decir, desde el exterior. Si se pretende intervenir en el complejo hecho arquitectónico desde los márgenes del mismo, desde la retaguardia, en el más optimista de los casos, se consigue alterar su aspecto, su apariencia; en este sentido, **la forma se ve dañada pero no amenazada.** Sabotear la imagen pura del objeto, desde el margen exterior, genera en definitiva, un efecto meramente ornamental y no estructural. Esta situación se pone de manifiesto en la arquitectura constructivista de **Vesnin**, el cual mantenía el rigor y la pureza estructural, salvaguardando la forma de la amenaza de la estabilidad.

En resumen, el objeto arquitectónico puro y platónico no fue amenazado, fue solamente dañado; la deformación de la forma no procedía de la deformación estructural, manteniendo la estructura su lógica y rigor aunque la forma se desviara de las coordenadas tradicionales.

Los proyectos presentados para esta exposición ponen de manifiesto que los fallos que se perciben en la estructura están concebidos en el mismo origen – la estructura se manifiesta infectada y deformada desde su propia generación- y, por tanto, arreglar y eliminar esos fallos supone eliminar la propia estructura. El hecho arquitectónico está infectado por un parásito que entra en **relación simbiótica** con su víctima; de manera que, intentar aniquilar al parásito deviene la muerte de su víctima: **extirpar al parásito es matar al anfitrión.** Como pone de relieve Mark Wigley – director asociado de la exposición del **MoMA**- “*es como si la perfección siempre hubiese contenido la imperfección; es como si la perfección hubiese tenido taras congénitas no diagnosticadas que empiezan a hacerse visibles.*”³⁰⁸

La imagen de alteración patológica estructural que ponen de relieve las obras deconstructivistas, genera una sensación de inseguridad y aproximación al colapso, a pesar

³⁰⁷ Cfr. JOHNSON, Philip & WIGLEY, Mark. **Arquitectura deconstructivista**. Gustavo Gili. 1.988, Barcelona, pág.12.

³⁰⁸ Cfr. JOHNSON, Philip & WIGLEY, Mark. **Op. cit.** pág. 15.

de ser extremadamente sólidos. Es una solidez en el borde. Esta alteración de la forma, que se genera desde la estructura, no deja inalterada la función de la arquitectura. La altera y mucho. A tenor de este hecho se puede **afirmar que la forma no sigue a la función, sino que es la función la que sigue a la deformación.**

Para conseguir hacer realidad ese *desideratum* de desequilibrio, inestabilidad, dispersión, disgregación, contradicción y efimeridad, los medios que los arquitectos seleccionados manejan, y que Juan Calduch ha puesto de relieve, en su interesante libro “Postmodernidad y otros epígonos”³⁰⁹, son los siguientes, con algunas apreciaciones más:

1. **La inestabilidad de las formas** que retan al equilibrio gravitatorio newtoniano, proponiendo formas arquitectónicas y objetos muy próximos al colapso (quiero decir que dan la imagen de proximidad al colapso). Para ello hacen desaparecer conceptos tradicionales, tales como horizontalidad y verticalidad.
2. **La imagen de los fragmentos**, que se aglutinan conformando un espacio arquitectónico, están más cercanas a la idea de explosión y caos posterior que al de cosmos y orden, revelándose de esta manera el caos y el desorden que ellos perciben en la cultura y en la sociedad contemporánea.
3. **El desprecio e ignorancia que se manifiesta respecto del entorno**, da la imagen de que los objetos arquitectónicos son parásitos que fagocitan todo el contexto urbano. Manifiestan la importancia del entorno, negándolo y oponiéndose a él. Nótese bien la diferencia entre esta postura deconstructivista de negar frente a la de ignorar, que es la que ponía de relieve el movimiento moderno.

En cualquier caso y anticipándome a las conclusiones de este trabajo, traigo a colación la reflexión que Rafael Moneo hace a propósito de la búsqueda denodada de un estatuto teórico externo a la arquitectura deconstructivista para justificarla: “ *El paso del pliegue metafórico de un filósofo a la realidad construida -a un edificio- es algo duro de aceptar*”³¹⁰. Moneo sostiene la tesis de que los arquitectos que a continuación trataremos revelan una maestría arquitectónica mayor que el soporte teórico del que parecen nutrirse. Su arquitectura debe más a su dominio de la disciplina que a la referencia exterior a la misma en clave filosófica o literaria.

Los arquitectos convocados son los llamados siete magníficos: el equipo Coop Himmelblau, Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Zaha Hadid y Rem Koolhaas.

³⁰⁹ Cfr. CALDUCH, Juan. *Postmodernidad y otros Epígonos*. Editorial Club Universitario. 2.001, Alicante, pág. 62.

³¹⁰ Cfr. Cfr. MONEO, Rafael. *Op. cit.* pág. 189.

1. El estudio austríaco **Coop Himmelblau** es uno de los integrantes más radicales, tanto desde el punto de vista histórico como formal de la exposición del **MoMA**. Ponen en cuestión los principios de la geometría tradicional, manifestando el pensamiento de que la forma arquitectónica contemporánea está lejos de agotarse.

Los proyectos presentados fueron: la remodelación de un ático en Viena, un edificio de 50 apartamentos en la misma ciudad y la Torre de *Skyline* para la ciudad de Hamburgo. En la intervención del ático vienés se investiga sobre la relación entre el interior y el exterior. En el edificio de apartamentos y en la torre, se dota de un significado inusitado a la estructura interna, que se retuerce, se altera y se distorsiona, llevándose al borde del colapso, exponiendo dicha estructura en el exterior, como si de la propia piel del edificio se tratara.

El bufete de abogados ubicado en la azotea de un edificio urbano del s. XIX sintetiza a mi modo de ver **la ruptura definitiva con la consideración de la piel como ámbito simbólico y comunicativo y la ruptura con la consideración de lo estructural como lo ortogonal y lo vertical**. La piel y la estructura se cortan, maclan y enlazan, de forma que no son perceptibles por separado como sucedía en Venturi. Este proyecto bien podría considerarse como de alternativa a la cubierta tradicional, inclinada o plana. El tejado se manifiesta como la **ruptura con la familiarización** tradicional de cubierta.



Atico para bufete de abogados en Viena. 1983-1988. Coop Himmelblau.

2. **Frank O. Gehry**, es canadiense de nacimiento (1.929), pero afincado en el sur de California, Los Angeles. Para poder hacernos cargos de su arquitectura resulta del todo inesquivable apelar a la ciudad de Los Angeles. Esta ciudad revela, como ninguna otra, el carácter dinámico y cambiante de una cultura en que la *polis* ha devenido suburbio desproporcionado. Junto a Nueva York, es la ciudad que mejor tipifica el *american way of life*. Moneo advierte, a propósito de esta ciudad, que "*si en las ciudades tradicionales la continuidad reside en lo construido, en Los Angeles está fundada en el movimiento*"³¹¹. Movimiento no sólo referido al transporte, también a la diversidad cultural e ideológica y al constante y permanente cambio de valores y referencias. En este sentido, Los Angeles puede ser entendida como la ciudad más plural del globo donde la ausencia de convencionalismos, tradiciones y costumbres libera a sus ciudadanos del peso de la historia,

³¹¹ Cfr. MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar. Barcelona, 2.004. Pág. 254.

del estrangulamiento de normas y referencias que asfixian la creatividad. Los Angeles no es tanto una ciudad sin ley como una ciudad sin contexto, en la que resulta del todo imposible apelar a algo permanente: **lo único permanente es el cambio**. O dicho de otro modo, el contexto de esta ciudad es justamente la falta de contexto. Es el paraíso del no-urbanismo, con una morfología urbana en que lo predominante viene a ser lo virtual, carente de centro y de distancias razonables, que sólo se puede interpretar desde el automóvil o la prótesis terminal del ordenador. Es una ciudad acéntrica y multicultural conformada a partir de la mezcla de razas y culturas en permanente regeneración, con mutaciones continuas de significados y símbolos. Su estatuto social y político es la volatilidad y la movilidad cuyo lecho es el espacio sin lugar. De modo que, no supone ningún atrevimiento la generación de formas singulares en las que no comparece la historia, la memoria y la identidad porque sencillamente están en permanente mutación. “*Construir en Los Angeles es equivalente a partir de cero, a trabajar sobre una tabula rasa*”³¹². Este es el motivo por el que la arquitectura de Gehry no alude a imágenes, a tipos ni a referencias. **Lo único que permanece de la arquitectura convencional es el programa.**



Frank Gehry, maqueta de la *Familian house*, Santa Mónica, 1978. La casa se presenta como algo inacabado, con la intención de dar la sensación de estar en permanente construcción. A él le gustaría que sus obras se mantuviesen en la más esencial materialidad. Para ello resulta inescapable que no se acaben. Para moneo, Gehry persigue la estética de lo inacabado. El interés por lo inconcluso se vincula con la pintura de Pollock, Kooning y Cézanne. Ya no interesa la perfección y la unidad como cualidades de la obra.

Gehry es reconocido como un artesano de las formas arquitectónicas, caracterizado por una estrecha relación con el mundo del arte. Quiere que sus obras sean reconocidas como obras de arte y no como meros edificios. Los Angeles no ha mantenido en pie ningún edificio por el mero hecho de estar bien construido o funcionar correctamente. Los únicos edificios que se mantienen son los que poseen una suerte de espíritu que trasciende el tiempo y que los hace invulnerables al desgaste del movimiento y el cambio.

Al recibir el premio *Pritzker* afirmaba que: “*mis amigos los artistas crean belleza a partir de materiales de desecho, con trozos de madera y metal. Así, la respuesta a qué es la belleza la he encontrado en la artesanía y en hacer virtud de sus propias limitaciones. He explorado y manipulado nuevos materiales con el ánimo de infundir sentimiento y espíritu a la forma*”³¹³. Trabaja y manipula la forma no desde el dibujo sino desde la maqueta. Para él, **diseñar es construir maquetas**, todo lo demás que conocemos como trabajo de arquitectura constituye la plétora de formalismos burocráticos que hay que cumplir y a los que el arquitecto se somete para trabajar. La maqueta es mucho más arquitectónica que el

³¹² Cfr. MONEO, Rafael. *Op. cit.* pág. 257.

³¹³ Cfr. GEHRY, Frank. *The Pritzker Architecture prize*, 1.989. *The Hyatt foundation*. 1.990, Chicago.

dibujo de plantas y secciones, pues anticipa ya, desde la construcción de la misma, la construcción de la arquitectura. Por este motivo se le conoce como “el escultor de la forma”.

Philip Johnson afirma de él que la búsqueda de nuevas formas emprendida por Gehry es el producto del estudio del arte contemporáneo, así como de la influencia del constructivismo ruso y el expresionismo alemán. Pero a mi juicio, Gehry es mucho más potente y de mayor calado, pues no resulta evidente la referencia a algo como no sea a un proceso de construcción que quiere desvelar.



Juegos perceptivos explorados en la Casa Gehry, 1.978-1.988, en la que el movimiento sustituye a la decoración.

Gehry comenta: *“Berta, mi esposa, la encontró una casa pequeña, bella y anónima. Yo decidí reformarla y... como era mi casa... investigué sobre algunas ideas que tenía respecto a los materiales que empleé, la plancha ondulada y la tela, ambos metálicos y el contrachapado de madera. Quería que la antigua casa quedara intacta dentro de la nueva, para que se viera que aún estaba allí. Se notaría su presencia y que alguien la había envuelto con nuevos materiales, pero siempre podría contemplarse, de día y de noche, como si uno mirara por la ventana. Mi deseo fue que, como fruto de esa combinación ambas casas se enriquecieran mutuamente...”*

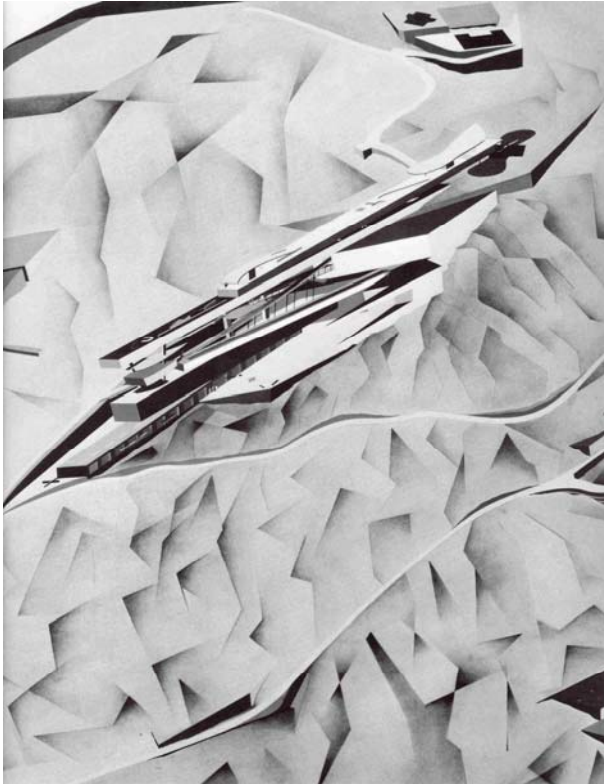
“Se recrea en la superficies, en la piel. Y de nuevo explora diseccionándola, mostrándonos las capas o estratos de que se compone”.

a la forma. Sus “irrupen”, surgen inusualmente, como el magma terrestre, al margen de cualquier intención normativa. No propone ningún método, no afirma ninguna verdad absoluta, incluso propia arquitectura llega a quedar atrapada por las propias normas que el arquitecto se ha creado, desapareciendo la sensación de libertad”. **Parece agotarse en sí misma.**

Presenta en la exposición, **la Casa Gehry** (1.978-1.988), situada en Santa Mónica y **la Casa Familiar** (1.978), también en Santa Mónica (California). En la primera, las formas buscan una salida desde el interior retorciéndose al exterior. A medida que estas formas buscan la salida, levantan la piel del edificio, dejando la estructura expuesta. En este sentido, la casa Gehry se constituye en un extenso ensayo sobre la convulsa relación entre el conflicto interior de las formas y el conflicto entre ellas. En la segunda, se produce un retorcimiento diagonal en su interior que atraviesa la piel y todo el espacio hasta el exterior. Las paredes son sometidas a gran tensión, dando lugar a la aparición de heridas: la pura y moderna piel blanca se ha fracturado, desvelando una estructura de madera inusualmente retorcida.

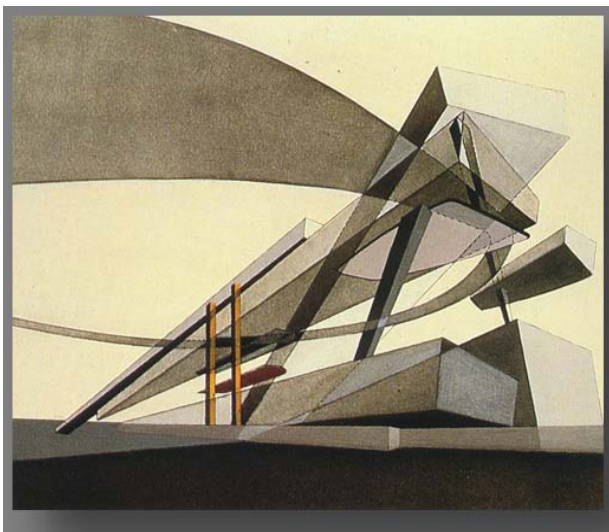
La arquitectura de Gehry es calificada como intempestiva, como acontecimiento, *event*. Para la crítica, no tiene sentido hablar de perversión o exceso, puesto que no tienen comparación alguna: son lo que son. Sus formas son opacas a la expresión de necesidades, estando lejos de cualquier forma contextual o autobiográfica. “Dadme una forma cualquiera y la convertiré en arquitectura”, dirá Gehry. **La forma no seguirá a la función, la arquitectura seguirá**

3. **Zaha Hadid**, nacida en Bagdad (1.950), alumna y compañera de Rem Koolhaas en la **AA** de Londres, se ha dado a conocer, más por sus dibujos en perspectiva isométrica en cascada que por sus obras, más bien escasas. Su intención es plasmar en arquitectura – cemento, acero y cristal - su particular visión de la sociedad dividida, fragmentada e inestable.



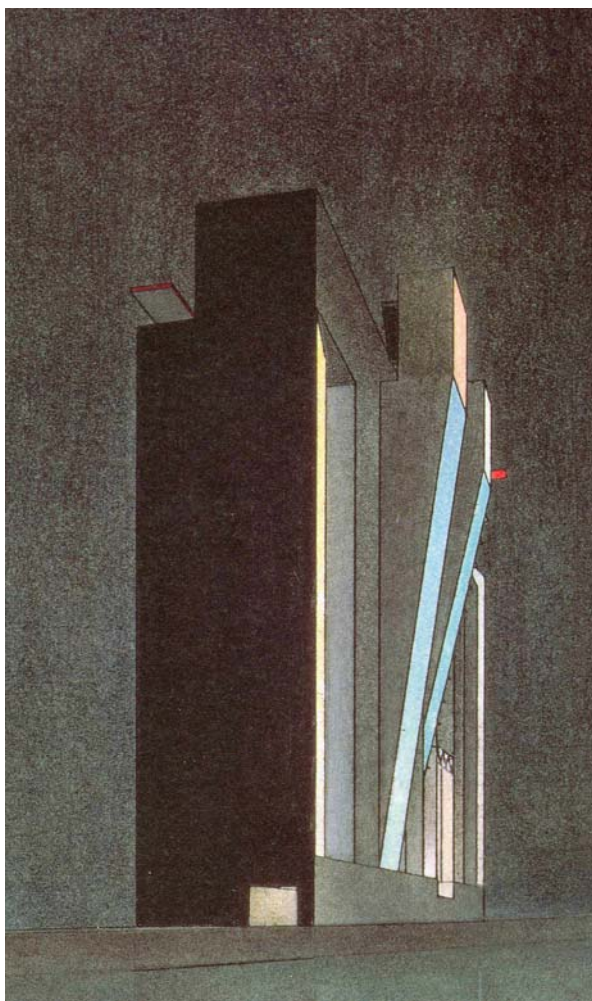
El proyecto presentado es el de un concurso de diseño para un club de gente adinerada, ubicado en las colinas del puerto de Hong Kong: *The Peak* (1.982). Transforma la topografía natural en una artificial, en la que se introducen cuatro vigas colosales, en abstracción a los rascacielos de la ciudad que hay más abajo: son rascacielos horizontales. La potencia del proyecto aparece en la intersección de esas vigas con la topografía natural del terreno. Cada intersección con el terreno genera un conflicto y una fractura diferente, generando espacios y volúmenes sujetos con palillos de *cocktail*.

Concurso internacional para Hong Kong Peak, 1.983. Dibujo del proyecto integrado en el entorno. Zaha Hadid proyecta un rascacielos horizontal en el que la jerarquía y el orden han desaparecido.



Rafael García Sánchez. Arquitecto.

4. Si para Gehry, Los Angeles era el lugar que posibilitaba su arquitectura por ausencia de contexto, normas y referencias, para **Rem Koolhaas**, Nueva York, es la ciudad en que la modernidad queda representada con mayor fidelidad. Koolhaas considera a Nueva York como la ciudad donde el capitalismo, la presión de la economía y también la movilidad lacerante, se manifiestan en grado máximo y por ende todas las formas de expresión del progreso. Es en Nueva York, donde la cultura de masas se ofrece más diáfana.



Edificio de apartamentos y torre de observación en Rotterdam, 1.982. Rem Koolhaas genera dinamismo con apertura de huecos y fisuras: una torre cae hacia atrás; otra se contiene; otra se aleja con un giro.

Su proyecto es concebido como un “todo” que elimina cualquier referencia contextual. Los edificios se levantan, más como personajes ajenos que no extraños, dirá Moneo.

Admirador del constructivista ruso Ivan Leonidov (sostiene la tesis de que el pensamiento constructivista ruso fue más real en América que en Rusia), de Mies Van der Rohe (el verdadero tipo edificatorio que se ha revelado como revolucionario en el s. XX ha sido el rascacielos) y de la arquitectura norteamericana de los años 20 (la primera que empezó a estudiar el impacto en la ciudad de la cultura de masas), atrajo la atención del público en 1.978 con su libro *Delirious New York*, en el que defendía que la contribución más importante de Norteamérica al diseño urbanístico ha sido lo que él califica como *Manhattanismo*: tendencia de las grandes urbes a tener un centro congestionado compuesto por grandes edificios. La cultura de la congestión es su teoría fundamental, en cuya virtud, el esplendor de una ciudad radica en lo excepcional, lo desconocido y lo extremo. Propone la introducción en la máquina capitalista que provoca el caos y desde ahí reconducir la ciudad al orden. Moneo lo expresa así: “*los americanos, por el contrario también aceptan la cultura de masas y, conscientes de los problemas que ello trae consigo, hacen de la debilidad virtud aprendiendo a construir en Manhattan*”³¹⁴.

En relación con la postmodernidad arquitectónica, se desentiende al afirmar que el postmodernismo es un movimiento enormemente derrotista, en el que se teme hacer grandes afirmaciones y pensar que uno está cambiando el mundo. El posmodernismo se revela para Koolhaas como demasiado condescendiente con la

³¹⁴ Cfr. MONEO, Rafael. *Op. cit.* pág. 310.

iconografía: demasiado *strip*. En frase del propio Koolhaas: “los arquitectos han debilitado considerablemente su propia profesión con sus quejas y críticas viciadas - desarrolladas en los 60 y 70 -, así como, con sus protestas contra los imaginarios de la modernidad.”³¹⁵ **El populismo que defiende no es formal, es racional** como se observa en los rascacielos de Manhattan.

Este arquitecto presenta en la exposición un edificio de apartamentos en Rotterdam (1.982), situado en una franja de terreno entre el río Maas y un canal paralelo a éste. El edificio se manifiesta como un sencillo monolito, distorsionado por una serie de torres - cada una de ellas forma un ángulo distinto de incidencia - y un bloque de mayor altura de remate longitudinal. La pugna entre el bloque, las torres y el monolito genera fisuras y heridas intermedias, proponiendo un radical cuestionamiento de la modernidad en lo referente a la lógica y racionalismo estructural: la identidad de la modernidad se escapa, pues los límites ya no son claros. Pero la gran aportación de Rem Koolhaas quizá sea la perversión que hace del lenguaje y la metodología de Le Corbusier. Si Le Corbusier trabajaba sobre la planta libre, Koolhaas descubre en los rascacielos (en concreto en el análisis del Downtown Athletic Club de Nueva York) que es más potente hacerlo sobre la sección libre. Trabajar sobre la sección se convierte en método proyectual. La sección libera al arquitecto del aspecto formal del edificio que quedaba atenazado por la planta en la modernidad y en la arquitectura postmoderna. La liberación a través de la sección puede apreciarse en la estación marítima en Zeebrugge (1.989), y en el centro de artes y técnicas multimediales en Karlsruhe (1.989). Para Koolhaas la sección fuerza la planta, en clara sintonía con la metodología proyectual llevada a cabo Peter Eisenman.

5. Peter Eisenman, *alter ego* de Derrida y, a mi juicio, el más culto de cuantos arquitectos comparecen en la exposición del MoMA. Antes de ser seleccionado para la exposición del **MoMA**, ya tenía a sus espaldas una larga carrera de teórico, sin duda por la falta de trabajo que ocasionó la crisis económica de los setenta. Sustituye la metodología racionalista del movimiento moderno -como puede comprobarse en su etapa de los **Five** - por la imaginación creativa. Es el que opera, con mayor intensidad teórica y proyectual, el tránsito de una arquitectura volcada en la dimensión semántica y comunicativa hacia una arquitectura que se resuelve en operaciones meramente sintácticas a la que acaba renunciando para apelar al carácter metafórico que es el que mejor encaja en la deconstrucción.

Explorando su biografía profesional advertiremos que si Aldo Rossi pretendía dar con el **tipo**, convirtiendo a la arquitectura en una disciplina experimental, medible y verificable, la etapa de Eisenman que nos ocupa buscará, **la emancipación** de las condiciones de la arquitectura como ciencia, a saber: construcción, lugar, función, etc. Sin embargo, en el primer Eisenman, el objeto de la arquitectura es ella misma. En rigor empieza a ser el proceso de generación del proyecto, que alcanza el rango de arquitectónico. Moneo lo anota así: “*la intelección del proceso como alternativa a la emoción sensorial y la invención de la sintaxis predominante sobre la semántica*”. Recordemos que el estructuralismo pretendía hacerse cargo del elenco de leyes internas y del funcionamiento entre los elementos de un conjunto que determinaban la forma y la posición de tales elementos, disolviendo en las

³¹⁵ Cfr. KOOLHAAS, Rem. *Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili 100, 2.002, Barcelona.

reglas internas del conjunto (lo colectivo), todo lo individual. Así, Eisenman pretende dar con las reglas ocultas (de índole inconsciente) que justifiquen la forma, en clara sintonía con el estructuralismo. Tales reglas confieren a la arquitectura una dimensión sintáctica, frente a la semántica propuesta por Venturi. Si para Venturi, la forma no es sólo expresión es sobretodo comunicación, para este primer Eisenman que exploramos, lo simbólico y lo dialógico son reemplazados por lo sintáctico y lo procesual. Si en Venturi, la arquitectura tiene una finalidad exterior a ella misma, en Eisenman la arquitectura adquiere una dimensión que no excede su propio perímetro por lo que deviene autosuficiente y autorreferencial. Lo simbólico atañe a la dimensión más superficial de la arquitectura, a saber, su piel, con lo que la disciplina acaba orientándose sobre el tratamiento epitelial de fachadas, siendo los factores determinantes: la textura, el color, el grafismo, etc. En cambio, lo sintáctico atañe a las reglas, a la geometría y al proceso. Eisenman supera el simbolismo, la imagen y la forma con el proceso: las reglas internas que hacen que la arquitectura sea como aparece, en definitiva puro estructuralismo. La imagen del edificio arranca en el interior del proceso de gestación del proyecto, frente a la dimensión epitelial (Venturi) que es *a posteriori* de la *firmitas* y la *utilitas*. De modo que, para este primer Eisenman, que no es aún, propiamente deconstructivista y en frase de Moneo: “*Representar la arquitectura significa dar cuenta de lo que fue el proceso*”³¹⁶. Un objeto no es sólo su estado final. Conocer la Arquitectura es conocer las ideas y el proceso de generación del proyecto, por lo que el juicio no se orientará sobre el aspecto formal y funcional sino sobre la trayectoria y sobre la gestación. La dimensión epitelial de la arquitectura es rebasada por la dimensión procesual o mental. La arquitectura, no es más que el objeto elaborado a través de un proceso a “desenmascarar”, por eso su aspecto no es totalmente relevante. La peculiaridad de Eisenman consiste en sostener que el lenguaje no es condición de posibilidad de la forma, ni vehículo transmisor del contenido. El lenguaje mismo adquiere forma, en clara manifestación de que “*el medio ya es el mensaje*” como anota Macluham. El estructuralismo de Eisenman llega más lejos que el de Rossi, dotando al proceso de un carácter autorreferencial, a-contextual y a-funcional.³¹⁷

En la segunda etapa, la racionalidad procesual de la primera y su falta de dimensión comunicativa, mayor si cabe que la del racionalismo que al menos atendía a la función, empieza a ser superada por el carácter meramente simbólico de la forma. Una forma sin contenido, pero al fin y al cabo forma. Su trabajo empieza a atender la esfera nostálgica y sensitiva del hombre cuando percibe que las nuevas tecnologías han disuelto la realidad en información, y el mundo se ha vuelto fragmento y evento. La realidad deja de ser la cosa que pienso y sobre la que medito para devenir flujo cambiante del que sólo puede predicarse al cabo, que pasa. La humanidad, dirá Eisenman, se encuentra en una nueva etapa. El preformateo inconsciente de estructuras previas al sujeto que lo condicionaban y determinaban (Marx, Freud y Strauss) empieza a ser sometido a un proceso de desembalaje y desenmascaramiento y a eso lo llamará deconstrucción. Lo que sucede es que dicha deconstrucción no operará sólo sobre tales estructuras apriorísticas, alcanzando al sujeto mismo e incluso al lenguaje. El hombre que no puede hacerse cargo de la realidad, se queda sin capacidad de interpretación, y sin lenguaje o medio para transmitir contenido alguno, en definitiva, sin sintaxis y sin semántica, solo le restará el texto. Y a esa dimensión

³¹⁶ Cfr. MONEO, Rafael. *Op. cit.* pág. 151.

³¹⁷ A esta primera etapa obedecen los proyectos **House I, II, III, IV y V** que podríamos titular “as casas como cosas”.

de la arquitectura como texto está orientada la etapa deconstructivista de Eisenman que acabará escorándose hacia un lado sensiblemente metafórico.

A partir de ahora, los proyectos estarán orientados a reflejar un mundo exterior, en el que la ficción y la simulación hacen prohibitiva la aprehensión y la abarcabilidad de lo real. Sólo quedará el acceso al mundo a través de metáforas. Nótese la inversión: si en la primera etapa la arquitectura era sólo “proceso incontaminado por el mundo exterior”, ajeno al lugar, al territorio y a la historia, incluso al propio suelo, en esta segunda etapa la realidad se convierte en aliada y coartada para establecer la metáfora. La arquitectura es metafórica como en el Biocentro para la Universidad de Frankfurt, que remite a la biología, configurando un proyecto en forma de cadenas de células ensambladas.

En frase de Montaner, “*Peter Eisenman es el arquitecto que, de manera más sistemática, ha encarnado la destrucción tanto de las certezas y reglas del sistema clásico como de los prototipos modernos de la arquitectura*”³¹⁸. Su obra bien puede resumirse en el antifuncionalismo (**des-funcionalización**), por el antihumanismo (**des-familiarización**) y por la atopía (**des-estructuración**). Las obras para esta exposición del 88, obedecen a la segunda etapa profesional en la que la exploración procesual parece haberse devaluado. Ahora, el mundo ha cambiado y se encuentra en una nueva época. Si en la primera etapa la arquitectura debía revelar “el proceso” que la generaba, a saber, la propia estructura sintáctica, en esta nueva etapa se torna metafórica. Ahora parece interesarle reflejar la imposibilidad de dar con un pensamiento unitario y completo de la realidad. Rafael Moneo lo expresa así: “*La fantasía de una arquitectura autónoma desaparece para dar paso a una arquitectura contaminada por el mundo exterior con el que se quiera o no es preciso contar. La arquitectura reflejará la inestabilidad de la historia.*”³¹⁹

Él mismo, rechazará paradójicamente la validez del análisis deconstructivista aplicado al campo de la arquitectura, explorando **los nuevos horizontes que genera la creación por ordenador**. El propio Peter Eisenman afirma que “*es tremendamente difícil hablar de arquitectura en términos de deconstrucción. El término es demasiado metafórico y literal para la arquitectura que la considera como metáfora, siendo la arquitectura realidad y construcción*”³²⁰. Peter Eisenman se convierte en un clásico reconciliado destacando la necesidad de rehabilitar el concepto de “anterioridad”: “*en la interioridad de la arquitectura hay también una historia a priori, el conocimiento de todas las arquitecturas previas*”.³²¹

De relevante importancia resulta, para hacerse cargo de la obra de Eisenman, el texto publicado en el año 1.984 “**El fin de lo clásico**”. Hace notar la existencia en la arquitectura de tres tipos de ficciones, que parecen no tener cabida en la cultura arquitectónica contemporánea, a saber: **la representación, la razón y la historia**. La primera de las ficciones está relacionada con la simulación del significado, la ficción de la razón con la

³¹⁸ Cfr. MONTANER, Josep María. *Las formas del siglo XX*. Gustavo Gili. 2.002, Barcelona, pág. 208.

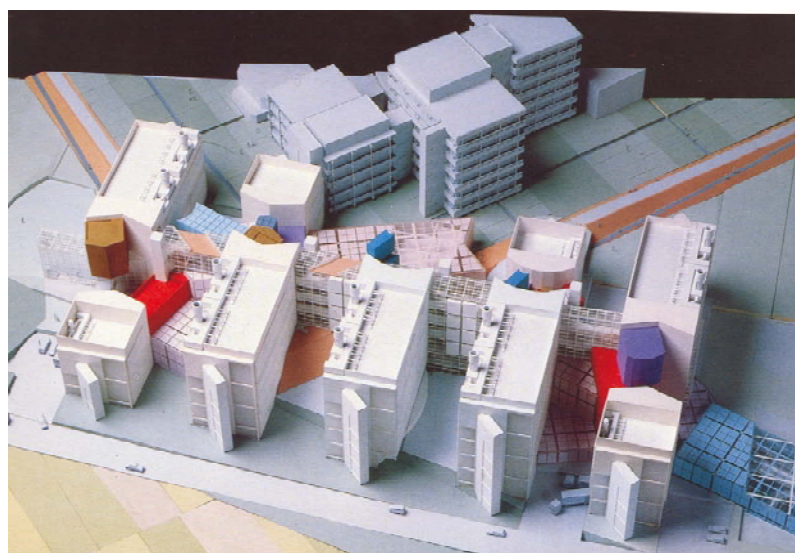
³¹⁹ Cfr. MONEO, Rafael. *Op. cit.* pág. 169.

³²⁰ Cfr. NIETO, Fuensanta & SOBEJANO, Enrique. *Entrevista a Peter Eisenman*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 270. 1.988, Madrid, pág. 130.

³²¹ Cfr. EISENMAN, Peter. *Diagram diaries*. Universe Publising, 1.999. pág. 173 en MONEO, Rafael *Op. cit.* Pág. 196.

simulación de la verdad y la ficción de la historia con la simulación de la eternidad. En esta línea, se obtiene del pensamiento de Eisenman que el funcionalismo no era más que la simulación de la modernidad arquitectónica que simulaba eficacia. La imposibilidad de acomodar estas tres ficciones en el pensamiento arquitectónico actual, da lugar a la reflexión de que la única salida quizá sea la de una alternativa que dé cabida a una suerte de discurso autónomo que revele la estructura de ausencias. En este sentido, advierte Montaner en “Arquitectura y crítica”:

*“Los mecanismos han de ser los de simulación, la máscara y la arbitrariedad. Siguiendo los mecanismos del arte conceptual, basados en la negación de la obra como producto final y acabado, Eisenman insiste en que se trata de **un espacio eterno en el presente, sin ninguna relación determinada con un futuro ideal o un pasado idealizado. En el presente la arquitectura se considera un proceso de invención de un pasado artificial y un presente sin futuro. Recuerda un futuro que ha dejado de serlo** (...) Eisenman busca siempre un principio activo y arbitrario que se contraponga a la concepción contemplativa de la obra de arte, a la noción clásica de mimesis y a la idealización del lugar”.*³²² No obstante, en el capítulo siguiente de este trabajo abordaremos más detalladamente este artículo de Eisenman.



Peter Eisenman. Biocentro para la Universidad de Frankfurt, 1987. El *scaling* y los presupuestos de **recurrencia, de autosemejanza y la discontinuidad** son evidentes en este proyecto.

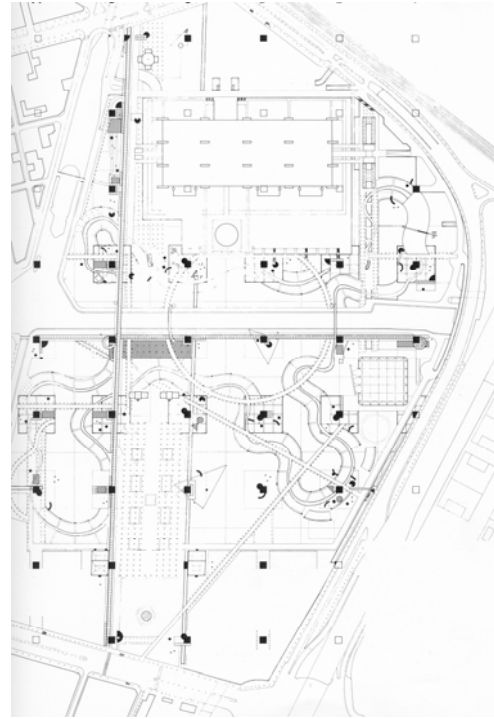
La simbiología utilizada por los biólogos para establecer la continuidad de las cadenas de células adquiere rango de arquitectura. Transfiere la nomenclatura biológica a la arquitectura dando comienzo a la etapa metafórica.

El proyecto elegido para la exposición, es el Biocentro para la Universidad de Frankfurt (1.987), en el que se propone la distorsión que se efectúa con la sistemática adición de más formas; formas nuevas que salen del sistema racionalista. El esquema del proyecto es una distribución simétrica de unidades de laboratorios a lo largo de una columna

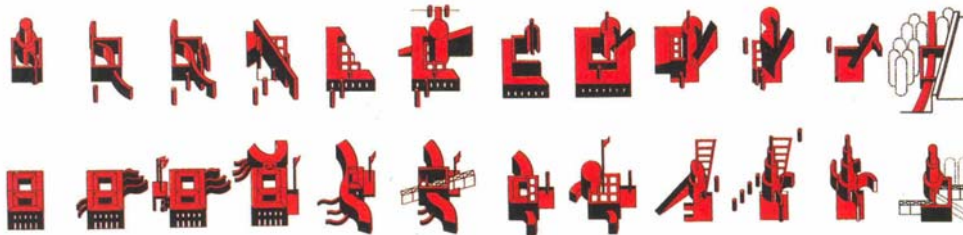
³²² Cfr. MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Gustavo Gili. 3ª edición, 2.002. Barcelona. Pág. 92.

central. Estas unidades son bloques básicamente modernos y racionales que, a su vez, se organizan con un sistema claramente racionalista.

6. Bernard Tschumi, fue incluido en la exposición a tenor del trabajo realizado en el parque científico tecnológico de *La Villette* en París (1.982-1.985). El principio básico del proyecto es la superposición de tres sistemas de ordenación autónomos: puntos, líneas y superficies. El sistema de puntos se genera por una trama de cubos de 10 metros de lado, el sistema de líneas es un conjunto de ejes clásicos, y el de superficies es un conjunto de formas geométricas puras: círculo, cuadrado y triángulo. El resultado es un conjunto de intersecciones ambiguas entre los sistemas y un terreno lleno de acontecimientos complejos. Se trata, en definitiva, de distorsionar cada ideal en un ideal a su vez distorsionado, donde en cada generación de distorsión permanece la huella del ideal anterior, produciendo una historia, una genealogía de idealizaciones y distorsiones sucesivas. No hay forma arquitectónica pura. Es heredera de una anterior que la influye en su generación y generadora de otra posterior, así indefinidamente.



Planimetría general del Parque de la Villette en París, de Bernard Tschumi. 1982-1987.

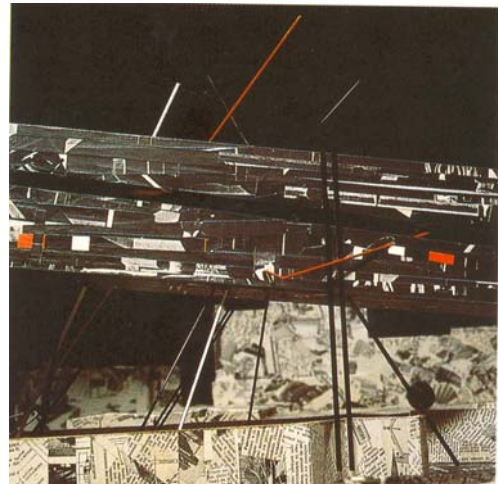
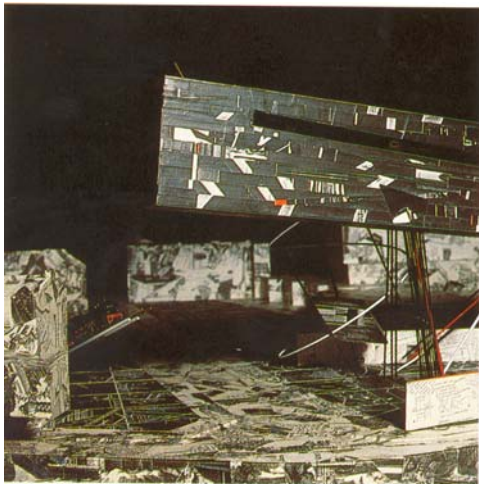


Sus *folies* o locuras extravagantes de color rojo son un ejercicio teórico que no dejó indiferente al público. Su fuerza emana de convertir la distorsión de una forma ideal en un nuevo ideal que se distorsiona a la vez. Las folies escultóricas no sólo suponen un avance en la teoría de la desestabilización, sino al mismo tiempo una liberación de la arquitectura que se aproxima aun más al arte. Bernard Tschumi aspira a una arquitectura que no signifique nada, una arquitectura del significante más que del significado, que es puro indicio.

7. **Daniel Libeskind** (1.946), que también es músico, presenta en la exposición el proyecto de borde urbano para la ciudad de Berlín (1.987), cargado de tintes políticos que hacen referencia al caos de la ciudad y al propio muro de Berlín, que divide a la misma ciudad en dos márgenes. Su arquitectura intenta expresar la potencia de los pliegues en clara referencia al pensamiento de Deleuze, recreando un universo de fragmentos geométricos que estallan y flotan, hechos de abstracciones, colisiones y *collage*.

En el proyecto, destaca la existencia de **un muro que se inclina**, pivotando en una de sus aristas. Al levantarse el muro, genera una nueva ciudad bajo él, poniendo de manifiesto el interés por unir más que separar. El muro, como es natural, se desmembra, fragmentando las ideas tradicionales de estructura y generando heridas y espacios intersticiales en toda la longitud del mismo. Se trata de manifestar el desorden urbano con un desorden y caos aun mayor con el objetivo de alterar la propia trama de la ciudad, algo similar a la postura de Rem Koolhaas en su *delirious New York*, el cual pretende introducirse en el caos y desde allí proponer una salida.

Montaner advierte que, en la obra de Libeskind, la forma se revela como expresión de una intención social dramática, que viene potenciada por las líneas quebradas y la angustia del vacío, reflejando ausencia, exilio y exterminio.



Concurso de ideas para un extenso solar en el distrito *Tiergarten* de Berlín situado a lo largo de la antigua vía ferroviaria de Postdam. Daniel Libeskind 1987.

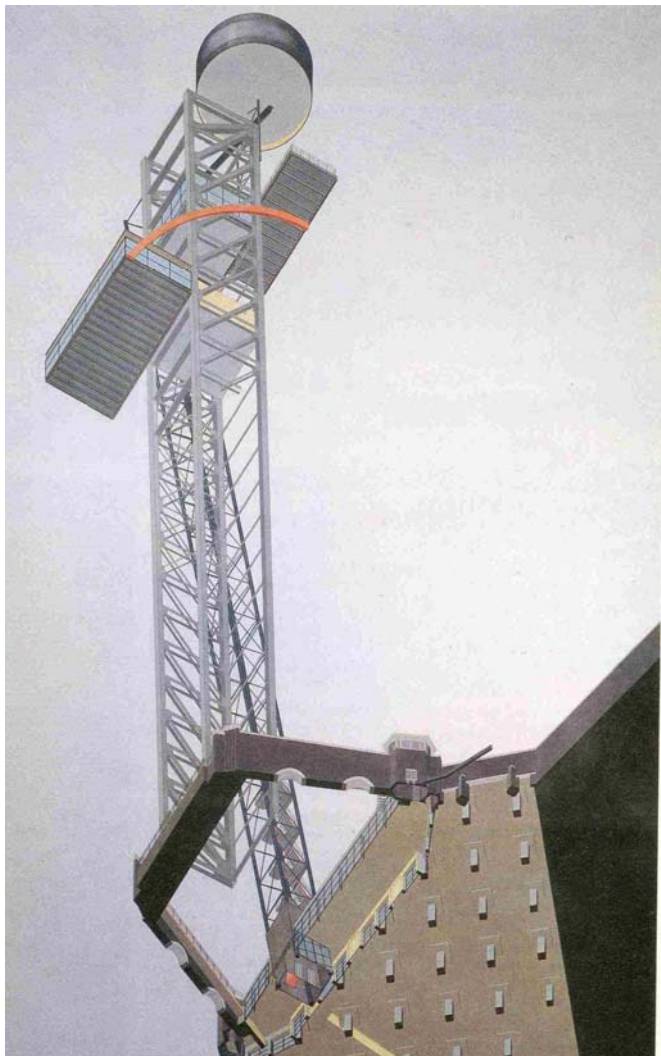
Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

En resumen: a tenor de esta exposición, no pocos críticos manifiestan que las virtudes tradicionales de armonía, unidad y claridad se sustituyen por **desarmonía, fractura y misterio**. Desde otro punto de vista, pero en la misma línea de análisis, los conceptos clásicos vitruvianos de *utilitas*, *firmiitas* y *venustas* se resuelven en los criterios típicamente deconstructivos de: **desfuncionalización, desestructuración y desfamiliarización**.



Derrida, amigo de Bernard Tschumi, propone **la arquitectura del acontecimiento**, en un intento más de destruir y debilitar los pilares tradicionales de la arquitectura, como de la filosofía y la literatura. ¿Qué son las *folies* del parque de la *Villette* de Tschumi, sino meros acontecimientos, meros puntos de actividad de programas indescriptibles?

Así pues, frente a toda la actitud postmoderna y conservadora que analizamos anteriormente, pongamos por caso sus imágenes historicistas frente a lo nuevo y lo tecnológico, se presenta la necesidad - avalada por arquitectos y diseñadores con fundamento en el post-estructuralismo francés - de superar el intento fallido de unificar cultura, política, sociedad de masas, consumo, etc. Esta necesidad **presenta el caos como única salida a la crisis de la modernidad**, que no ha sido rehabilitada ni superada por los postmodernos. El caos se manifiesta en: fragmentación, dispersión, esquizofrenia y perturbación.



Junto al edificio de apartamentos de Rotterdam, Rem Koolhaas dispuso una torre inclinada de estructura de acero. La **deuda formal y visual con el constructivismo ruso** es más que evidente, perdiéndose la identidad de la Modernidad.

*el trapecio, y la deducción conceptual del rectángulo son, a todas luces, elementos de la realidad, y Gehry considera un juego fascinante divertirse mezclando el mundo de la percepción con el mundo del concepto.*³²⁴

La deconstrucción revela ciertos préstamos visuales de la “**vanguardia rusa y el constructivismo**”, encabezado por Kasimir Malevich, El Lissitzky, Vladimir Tatlin y Chernikhov. El préstamo más inmediato es la ruptura y la destrucción del concepto de forma

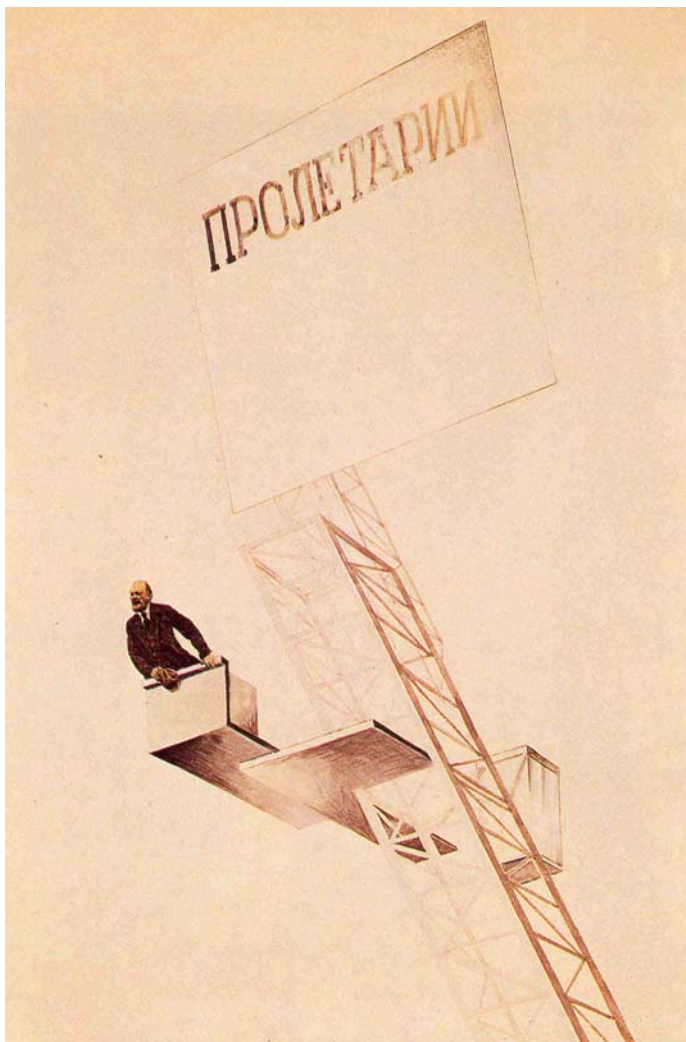
Traigo a colación el pensamiento de M. Wigley - comisario de la exposición “arquitectura deconstructivista” del verano del 88, en el **MoMA** - *quien ha escrito lo siguiente: “la deconstrucción no es demolición o disimulación. Si bien hace evidentes ciertos fallos estructurales, dentro de estructuras aparentemente estables, estos fallos no llevan al colapso de la estructura. Por el contrario la deconstrucción obtiene toda su fuerza de su desafío a los valores mismos de la **armonía, la unidad y la estabilidad**, proponiendo a cambio una visión diferente de la estructura: **en ella los fallos son vistos como inherentes a la estructura. No pueden ser eliminados sin destruirla. Son, de hecho, estructurales***³²³.

También sostiene el propio Wigley, a tenor de la exposición neoyorquina, que la fragmentación de las formas diagonales, la descomposición de las imágenes constructivistas y la transformación del rectángulo en trapecio, son atributos básicos del deconstructivismo: “*Sabemos que, en la arquitectura convencional donde dominan los ángulos rectos, un rectángulo se ve como un trapecio. La percepción visual de esta forma,*

³²³ Cfr. WIGLEY, M. & JOHNSON, Ph. *Op. cit.* pág. 11.

³²⁴ Cfr. HAAG BLETTER, Rosemarie. *Op. cit.* pág. 6.

como tradicionalmente se venía estudiando. La propia Rosemarie Haag Bletter tilda a Frank Gehry de **constructivista sintético**: “el diseño críptico y la exhibición aparatosa de materiales modestos acerca la arquitectura de Gehry al constructivismo”³²⁵.



Detalle del **Proyecto para la Tribuna de Lenin**, realizado por **El Lissitzky** en **1.920**.

Es más que evidente la referencia formal al constructivismo ruso, no en vano Rem Koolhaas plantea, junto a la torre de apartamentos en Róterdam, una torre inclinada que es, a mi juicio, más constructivista que deconstructivista.

Así, los deconstructivistas utilizan recursos formales que hacen desaparecer cualquier “expectativa formal”, en el sentido más tradicional del término, como algo dotado de un mensaje, y de un sentido que sea fácilmente transmisible y reconocible en el proceso de lectura y de visión del objeto arquitectónico. Nótese la pretendida confusión entre estructura y cerramiento que mantienen, tanto el constructivismo como la deconstrucción arquitectónica.

Juan Calduch sostiene que “*esta ruptura de la unidad de la forma, a diferencia del constructivismo ruso, no tiene pretensiones sociales o políticas*”.

Curiosamente, en contraste con los postulados postmodernos, mantiene algunas semejanzas con el movimiento moderno, a saber: la preferencia por las formas abstractas, heredada del cubismo, el rechazo de la continuidad y la tradición, así como el desprecio por el academicismo, que se manifiesta en una ruptura total con el pasado y la fascinación por las imágenes tecnológicas. Por el contrario, coincide con el movimiento postmoderno en el rechazo al funcionalismo, el desprecio por la lógica y el rigor estructural,

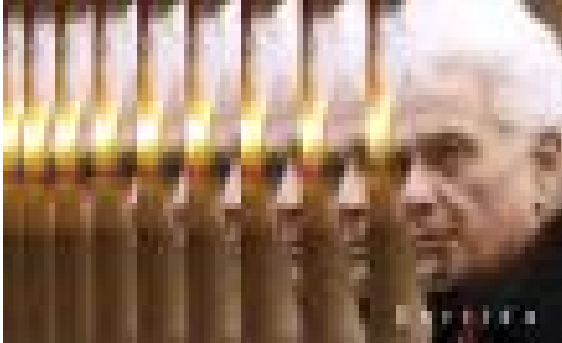
así como el abandono de la creencia de que la sociedad puede ser regenerada.

³²⁵ Cfr. HAAG BLETTER, Rosemarie. **Op. Cit.** Pág. 7.



Torre de la Revolución de Vladimir Tatlin, 1.920. Constituye un intento de crear una forma de monumento. El edificio es el primer monumento dinámico, pues realiza un movimiento de rotación. La escultura y la arquitectura se integran formando una unidad, una versión anticipada del *Crossprogramming* del que tanto uso hará la deconstrucción arquitectónica. En este proyecto se anticipa el uso que la deconstrucción hará del movimiento, artilugio que servirá para derrotar definitivamente al ornamento: **frente al ornamento, movimiento.**

4.3 El pensamiento fragmentado: Derrida



Jacques Derrida, 1.930-2.004.

Michel Foucault, refiriéndose a Don Quijote, afirmaba que era aquel que se enajenó en la analogía. Para el pensador francés, Cervantes fue el primero en destacar que la locura y el desorden penetran en el mundo cuando se borra el sutil matiz que separa lo **real de lo imaginario**. ¿Quién es Don Quijote sino aquel que se perdió en algún lugar entre esas dos orillas y que va errando en una realidad que ya no entiende? Ya no distingue la frontera que separa lo real de lo imaginario. Don Quijote ya no lee, **de-lira**, que en francés es un juego de palabras que quiere decir **des-lee**: dé-lire.

Con matices, advierte Derrida: “algo se ha construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura y entonces llega un deconstrutor y lo destruye piedra a piedra, analiza la estructura y la disuelve”.³²⁶ Sin embargo, la deconstrucción propiamente dicha, advierte Derrida, no es solamente la técnica para averiguar cómo se ha construido, sino una investigación para averiguar la autoridad de la metáfora arquitectónica. La arquitectura es considerada como texto.

En la deconstrucción literaria, que acaba deslizándose hasta la arquitectónica, el texto hace referencia a algo que es “irrepresentable” (recuérdense en este sentido, las reflexiones de Lyotard con relación al arte moderno). Pues bien, eso que se revela como “irrepresentable” hay que presentarlo para desvelarlo y denunciarlo. Para ello, la deconstrucción literaria y, a la postre, la arquitectónica, rompen la unidad interna del texto poniendo en evidencia el significado global del mismo.

Otra de las reflexiones que recorren todo el pensamiento deconstructivista, es aquella que **sospecha no del texto, sino de la propia estructura del texto**, la cual esconde una postura ideológica. Así, la forma del texto, la manera en la que el propio texto se construye no es algo neutro. La forma del texto vehiculiza el sentido y el significado del texto mismo. Por tanto, al velar la estructura del texto, en el fondo también se están velando las ideas y los pensamientos, dado que éstos están sujetos a la estructura del texto.

En resumen, para alcanzar el sentido pleno del texto hay que deconstruirlo, al objeto de dejar los fragmentos sin conexión, y de esta forma desvelar la estructura y el método que se ha seguido para unir los fragmentos. Es así cómo se consigue mostrar la razón y el sentido último del texto: en el cómo se dice y se escribe un texto, está implícito también el sentido del mismo.

³²⁶ Cfr. MEYER, Eva. **Escribir es un modo de habitar**. Entrevista con Jacques Derrida. *Arquitectura Viva*, nº1. 1.988, Madrid, pág. 12-13.

A estas alturas, parece necesario hacer especial mención, con objeto de abordar los presupuestos teóricos de la deconstrucción, al pensamiento de Jacques Derrida autor de **la voz y el fenómeno** que, junto con el pensamiento visto anteriormente de Vattimo, Habermas y Lyotard constituyen la constelación de ideas cuyo contenido parece que conforma y perfila esta corriente de pensamiento.

Ya hemos visto anteriormente que la filosofía postmoderna adopta una actitud de rechazo hacia toda teoría o discurso totalizante con vocación de universalidad. Los filósofos a los que hemos aludido, incluido Derrida, proponen un saber especulativo fragmentario y pluralista, barajando conceptos tales como: dispersión, discontinuidad, descentración y deconstrucción.



Memorial judío en Berlín por el holocausto nazi. Peter Eisenman, 2.005.

Para Luis Fernández Galiano, "*La muerte de Jacques Derrida, el filósofo más influyente en la arquitectura de los noventa, cierra simbólicamente una heterogénea corriente estética que se reclamó de su pensamiento.*" Cfr. Luis Fernández Galiano. **Arquitectura Viva** nº 101. Madrid, 2.005. Pág. 5.

Derrida sostiene que la historia del pensamiento occidental ha caído en el error de hacerse **logocéntrica**, es decir, cometiendo el error de interpretar la realidad de forma reductiva, como si se adaptase completamente a los estrechos márgenes de la razón y el logos humano. El método que propone Derrida es la **deconstrucción**, a saber, analizar la lógica de la identidad y de los binomios conceptuales a lo largo de la historia de la filosofía, para poner al descubierto las paradojas y las contradicciones que en ellas se producen. Pretende poner de relieve las carencias del proceso de conceptualización llevado a cabo por la filosofía occidental desde sus orígenes. Sorprendentemente, más que un abandono total de la filosofía, lo que propone es un nuevo modo de pensar y de hacerse cargo de la realidad: un modelo no logocéntrico que permita conservar la creatividad en la filosofía.

El concepto por excelencia, sobretodo en Derrida, es la **diferencia**, esto es, lo distinto en cuanto distinto: nada es igual a nada, ni se puede pretender encontrar igualdades en lo real; cada cosa es un fragmento que no se conecta con los demás. Parece que lo real ha

desaparecido, conduciéndonos tal situación a conceptos que se quedan en los márgenes: **no hay realidad en sí**. *Différence* es un término que no tiene traducción directa, que Derrida inventó en 1.968, tras un estudio exhaustivo de las teorías del lenguaje de Saussure. Derrida sostiene que la definición de un lenguaje como un sistema de diferencias sin términos positivos no ha sido abordado con suficiente rigor ni por Saussure ni por los estructuralistas. La *différence* posee el doble sentido de diferenciarse y diferir o ponerse al día en el tiempo, es lo que está más allá, lo que es irreducible al pensamiento, lo que rehúye la conceptualización.

Si nos sumergimos un poco en el pensamiento de Derrida, acabaremos concluyendo que definir la deconstrucción es forzarla a entrar en el campo de los conceptos tradicionales de la metafísica y la filosofía. Es como llamar al orden, como sentar ante un tribunal de lo estable a un loco. La deconstrucción es la sospecha lanzada contra la tradicional pregunta ¿Cuál es la esencia de x? En este sentido sostiene Amalia Quevedo que “la deconstrucción no es un análisis, como tampoco es una crítica ni un método ni un proyecto”³²⁷.

- **No es un análisis**, en tanto que un análisis busca elementos simples, originarios e indivisos.
- **No es una crítica**, en tanto que una crítica supone una posición externa al objeto. La deconstrucción en cambio insiste en movimientos a través de los opuestos metafísicos y entre ellos.
- **No es un método**, en tanto que un método conduce a reappropriaciones por instituciones académicas.
- **No es un proyecto**, por cuanto la deconstrucción no pretende ningún resultado ni tiene una meta predeterminada. Cualquier meta u objetivo gobierna fundacionalmente. La deconstrucción puede abrir caminos, pero sin precisar a dónde conducen.

Desde el punto de vista literario, la deconstrucción (manteniendo frecuentes similitudes con la arquitectura) tiene una estrategia que consiste en invertir el proceso con el que se ha construido un texto, desmontándolo pieza a pieza, invirtiendo y pervirtiendo las **oposiciones binarias tradicionales**, (dentro-fuera, arriba-abajo, bueno-malo, lícito-ilícito) las cuales, en el fondo, manifiestan una metodología metafísica tradicional. ¿Por qué invierte y pervierte las oposiciones binarias tradicionales de la metafísica? Para resaltar la idea de que no existe ninguna razón lógica ni axiológica que haga prevalecer uno de los miembros del binomio sobre el presuntamente débil. En Derrida, lo malo no es peor que lo bueno; lo ilícito no es peor que lo lícito; lo inestable no es peor que lo estable; lo temporal no es peor que lo eterno; el significante no es menos que el significado, etc.

Queda claro que la postura derridiana pretende evitar que el término negativo de un binomio quede reducido y subordinado al primero. En el proceso deconstructivista, a través de movimientos de inversión y pervisión el binomio no tiene por qué decantarse siempre al positivo. Derrida descubre los términos excluidos y los restos de cualquier binomio al objeto de provocar fascinación, atracción e incluso dominio de los segundos sobre los primeros. Peter Eisenman se intoxica de toda la teoría derridiana cuando afirma que “*lo bueno reside*

³²⁷ Cfr. QUEVEDO, Amalia. *Op. cit.* pág. 229.

*en lo malo y lo malo reside en lo bueno. Esta es la esencia del post-estructuralismo que conduce a la reflexión deconstructivista*³²⁸.

El efecto de este proceso deconstructivista es la diseminación. Derrida sostiene en *Positions* (contiene coloquios y entrevistas de los años 67 a 72) que *"la diseminación, la sustitución sin fin, ni detiene ni controla el juego (...). No tiene en sí misma ni verdad, ni velo"*. En el mismo texto, sostiene Derrida: *"Diseminación, no quiere decir nada en última instancia y no puede recogerse en una definición. Su fuerza revienta el horizonte semántico"*.

Otra reflexión interesante que recoge el pensamiento de Derrida, la cual inunda e informa la arquitectura deconstructivista es la referente al contexto. Tradicionalmente, se entendía el contexto como aquello que daba firmeza a lo comunicado, y que estaba fuera de él. Así, cuando Derrida invalida el concepto de contexto, lo hace para reivindicar la rotundidad y la fuerza del texto. Siempre es posible citar fuera de contexto, dirá Derrida. Todo lo que se escribe está destinado a ser leído e interpretado en un contexto distinto al de su inscripción. Es el propio texto el que rompe con el contexto cuando es leído. Derrida propone hablar en otro contexto; pero no, fuera de contexto, porque no es posible resituar un texto en su contexto como no sea de manera interesada.

Así las cosas, descalificando cualquier lectura que pretenda expresar un significado último, cualquier teoría es un texto más. No hay posibilidad de leer un texto siempre desde el mismo punto de vista. Siempre es un texto distinto, cambiante, y así indefinidamente, pues cada lectura es contextual, epocal, intencionada. Por tanto, en la deconstrucción que plantea Derrida se proporciona un argumento más, para excluir la posibilidad de un punto de vista absoluto. No hay punto de partida absoluto porque cada uno está en un contexto; es decir, que estamos siempre inmersos en el lenguaje, incluso antes de que aprendamos a hablar: no hay una huella que no lo sea de otra huella. En frase de Manuel Cruz *"la huella significa el signo presente de una cosa ausente, el rastro que lo ahora ausente, ha dejado tras su paso por los lugares donde estuvo presente"*³²⁹.

Derrida pretende entender la realidad y el mundo como un texto viciado e inconcluso, que necesita reinterpretaciones constantes. **Parece que el hombre no es un mero lector, es autor e intérprete a la vez.**

4.4 La arquitectura se contamina

4.4.1 Antecedentes

Montaner, en *"Las formas del siglo XX"*, hace notar la existencia de antecedentes en relación con la superposición y la fragmentación en arquitectura, tanto histórica como

³²⁸ Cfr. NIETO, Fuensanta & SOBEJANO, Enrique. *Entrevista a Peter Eisenman*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº. 270. 1.988, Madrid, pág. 130.

³²⁹ Cfr. CRUZ, Manuel. *Filosofía contemporánea*. Taurus. 2.002, Madrid, pág. 84.

metodológicamente. En concreto: el Palazzo del Tè, en Mantua, de Giulio Romano, los grabados de Piranesi y las ruinas artificiales ubicadas en los jardines y parques ingleses, de estética pintoresquista. Por tanto, no parece ilusorio pensar que hay antecedentes históricos que, aun en situaciones culturales distintas, reflejan de algún modo una metodología de agrupación de trozos y fragmentos de elementos de origen diverso.

De otra parte, ya se ha insistido en que la arquitectura asume su relación y vinculación con la cultura contemporánea del fragmento, la cual pone de manifiesto una realidad discontinua y descentrada, dando lugar a **objetos artísticos que se generan por la confluencia de trozos y fragmentos de origen y condición heterogénea**.

Así mismo, la arquitectura del fragmento genera formas basadas en la acumulación, adosamiento y yuxtaposición de partes aisladas que mantienen su autonomía respecto de la obra final, y alejadas del sentido que tenían antes de convertirse en fragmento. El “método deconstructivista” es comparable, advierte Montaner, al del **collage** utilizado en pintura por Braque, Picasso, Gris o Ernst. En el *collage* pictórico, se investiga la superposición, la conexión y la articulación de trozos o fragmentos, generándose un nuevo objeto y ensamblaje.

En esta línea, Colin Rowe y Freed Koetter en su libro “*Ciudad Collage*”³³⁰, hacen notar que en la cultura contemporánea, caracterizada por el relativismo moral, el collage se presenta como el único mecanismo y método de composición capaz de aprovechar los fragmentos supervivientes del descalabro de una sociedad y una cultura: la de las utopías modernas. Bajo esta última reflexión subyace el pensamiento que Karl Popper pone de manifiesto en “*La sociedad abierta y sus enemigos*”, donde se pone de relieve la crítica a las utopías y a los múltiples proyectos totalizantes. Al mismo tiempo, Popper hace hincapié en la conciencia cada vez más extendida de una realidad de trozos y fragmentos que pueden irse componiendo, articulando y combinando. El collage se revela así, como el mecanismo que mejor manifiesta un relativismo cada vez más ambiguo si cabe.

También son comunes el “método deconstructivista” con la “manera de hacer” **cinematográfica**, en la cual se persigue una **narración secuencial con sentido unitario**, articulando y uniendo trozos y fragmentos diversos de imágenes. Tan es así, advierte Montaner, que “*el cine, la televisión y el cómic han provocado una sensibilidad perceptiva totalmente relacionada con la experiencia de la fragmentación, el montaje y el zapping*”.

4.4.2 Derrida intoxica la arquitectura: Bernard Tschumi

El paradigma de la arquitectura hasta el s.XX venía ejemplificado por conceptos, tales como: orden, jerarquía, unidad, etc., intentando dotar a la forma de un significado y a la obra de una función. Junto a este paradigma, la arquitectura llevaba anejo tanto el modo de proyectar como la idea construida, “correlatos” que, como advierte Bernard Tschumi, se elaboran en los siguientes términos: forma-función, programa, contexto, estructura y significado. Así pues, sobre el paradigma tradicional de la arquitectura como sobre los

³³⁰ Cfr. ROWE, Colin & KOETTER, Freed. *Ciudad Collage*. Gustavo Gili. 1.981, Barcelona.

correlatos, el objeto arquitectónico se apoya, cerrado, unificado y autónomo. Tal autonomía se veía reflejada en la manera de trabajar del arquitecto que gobernaba, controlaba y concentraba todas las decisiones. Pero el desarrollo de la ciencia, los avances tecnológicos, la ampliación de los programas, las nuevas necesidades, etc. conducen a la arquitectura a una situación de extrañeza, de perplejidad y, a la postre, de precariedad.

Junto a esta nueva situación de la arquitectura, no se puede obviar el cambio de las circunstancias culturales que, ya se ha visto, inciden en el abandono de cualquier categoría estable de significado. En esta línea, la arquitectura imita, aunque con mucha posterioridad



Una *folie* del parque de la Villette 1982-1987 de Bernard Tschumi.

el abandono de la metafísica que ya se vio en la filosofía de Nietzsche. La arquitectura está inmersa en una cultura de los *post*, que la lleva directamente a los márgenes: márgenes de lo real, márgenes del significado, etc. Esta arquitectura, tildada por Bernard Tschumi como de Post-humanista, hace hincapié no sólo en la dispersión y en la disolución del sujeto, sino también en la disolución y abandono de cualquier forma arquitectónica unificada y coherente: ya no se trata de pensar en términos de composición formal, como en términos

de inquisición (órdenes, técnicas y trabajos, puestos en relación por cualquier trabajo arquitectónico). Así, la arquitectura pone de relieve en su manifestación el abandono de cualquier correlato, de cualquier paradigma tradicional, como elemento transmisor de significado, revelando la fragilidad, el caos y la crisis del mundo contemporáneo.

La ruptura entre significativo y significado, entre forma y función, entre espacio y tiempo, etc., manifiesta no solamente la disolución de tales términos, sino que, yendo más lejos si cabe, proclama la ausencia de tales conceptos como valores constitutivos de la generación arquitectónica. Ninguna categoría prevalece sobre otra. Peter Eisenman llama a esta situación **catacresis**, a saber, la disyunción entre signo y significado, de modo que se plantea una relación flotante y disoluta. *"No hay un significado para un único signo, y ya no existe una verdad entre signo y significado"*.

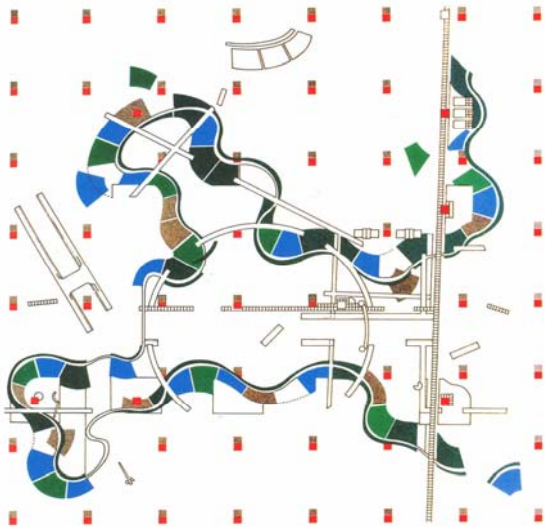
Los aspectos que a continuación vamos a desarrollar, en el fondo, ponen de relieve una arquitectura o un método arquitectónico con **carácter disyuntivo**, como advierte en todos sus escritos Bernard Tschumi, que bien puede resumirse en los siguientes términos:

- Abandono del concepto de síntesis, en favor de una idea de **disyunción**, de análisis y disociación.
- Abandono de la dicotomía tradicional entre uso y forma arquitectónica, en favor de la yuxtaposición de ambos términos, de manera que puedan ser tomados y considerados como independientes.

- Atención extrema puesta en la **superimposición**, en la disociación y en la combinación, consiguiendo borrar los límites tradicionales de la arquitectura (principio-fin, dentro–fuera, arriba-abajo), y dando lugar a nuevas definiciones que se sitúan en los márgenes de la arquitectura.
- Toda vez que es aceptada la disyunción y la superimposición, se hace incompatible una visión de la arquitectura estática, autónoma o estructural. La **disyunción** se convierte en la nueva herramienta de trabajo del arquitecto, pues es ella la que hace colisionar el espacio con el tiempo, la forma con la función, el cerramiento con la estructura.

En *The Manhattan Transcripts* (1981), Bernard Tschumi, define el término **disyunción**, que me parece oportuno traer a colación:

“**Disyunción**: acto de desunir o situación de lo que está desunido; separación, desunión. Relación de los términos de una proposición disyuntiva. Michel Foucault hablaba en *“Las palabras y las cosas”*, al advertir la aparición de un nuevo espacio conceptual, sobre *“cómo especificar los diversos conceptos que nos hacen capaces de concebir la discontinuidad o el umbral entre naturaleza y cultura, la irreductibilidad de la una a la otra, los equilibrios o soluciones hallados por cada sociedad y cada individuo, la ausencia de formas intermedias, la no existencia de un continuo en el espacio y en el tiempo”*.”



La propuesta del Parque de la Villette de Bernard Tschumi en 1985, revela el mecanismo de **superimposición de mallas geométricas y la yuxtaposición**. Esta propuesta también manifiesta la similitud formal con el proyecto de Eisenman para Cannaregio, 1.978.

Contra cualquier categoría tradicional arquitectónica, Tschumi propone la **disyunción programática**. Es ésta probablemente la obra que mejor ejemplifique la influencia de Derrida en la Arquitectura. Las oposiciones binarias de la arquitectura también son deconstruidas, provocando dislocaciones, deslizamientos y rupturas inauditas. Una vez más

La **disyunción**, tan a menudo lamentada entre hombre y objeto, objeto y acontecimientos, acontecimientos y espacios o entre ser y significación en el siglo XX, confirma la pérdida sin remedio de una unidad. Tal disyunción implica, en última instancia, una concepción dinámica enfrentada a una definición estática de la arquitectura, una coyuntura de enorme importancia que lleva a la arquitectura a sus límites³³¹.

Es evidente que la deconstrucción derridiana ha extendido sus teorías de la literatura y la filosofía al campo del arte. En el año 1.992, Bernard Tschumi finaliza el parque de La *Villette*, en París, a saber, el edificio discontinuo más grande del mundo. La *Villette*, privilegia el conflicto sobre la síntesis, la fragmentación sobre la unidad, la locura y el juego sobre el raciocinio

³³¹ Cfr. TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. AA Files, nº4. 1.983, Londres.

la arquitectura es entendida como fotomontaje y como recorrido cinemático, en un intento de introducir la velocidad en la arquitectura que, para Bernard Tschumi, es la cima de la revolución tecnológica donada al hombre: la arquitectura es la manifestación del movimiento, el fruto de la colisión. **La disyunción** facilita la voluntad de plasmar este “acontecimiento”, y justamente esta arquitectura es percibida como acontecimiento, en un recorrido rápido y veloz.

En resumen: de la misma manera que el eje principal de toda la reflexión derridiana gira en torno al **conflicto entre los signos y el pensamiento que aquellos se esfuerzan en expresar**, la arquitectura no se mantiene al margen de esta reflexión, y manifiesta y refleja tal conflicto filosófico en las propias obras arquitectónicas. El lenguaje clásico y tradicional de la arquitectura como el de la metafísica, que intentaba en vano esconderse tras la aspiración del sentido único, ha sido destruido, de-construido.

Derrida entiende que la arquitectura también está sujeta a binomios y rendimientos económicos, a fuerzas externas de índole político, legal e institucional, que deben ser combatidos y cuestionados si verdaderamente se pretende socavar los principios tradicionales de belleza, utilidad y firmeza. **Los tres principios vitruvianos revelan la fuerza atenzadora de uno de los miembros del binomio: lo bello sobre lo feo, lo útil sobre lo inútil, lo estable sobre lo inestable. ¡La arquitectura debe ser liberada!**

Antes de abordar los siguientes epígrafes referentes a la **Des-estructuración, Des-funcionalización y Des-familiarización**, me parece oportuno sostener que todo el proceso deconstructivista puede entenderse en resumen como un proceso de purificación a través de la destrucción y la muerte. En esta línea, sostiene Josep María Montaner, que *“la celebración de una total arbitrariedad, es el mecanismo básico para un proceso de destrucción de cualquier certeza adquirida, que pudiera legitimar la forma arquitectónica en su versión clásica, a saber: solidez, funcionalidad, belleza, historia, lugar, naturaleza o humanismo”*³³².

La deconstrucción se resuelve en una suerte de **“canto del cisne”**. El griterío desaforado y estruendoso de esta arquitectura se revela como el fuego purificador que, en clara sintonía con el pensamiento de Nietzsche y del marqués de Sade, aniquila y destruye todo lo real y todo lo moral. Este proceso de destrucción y purificación catártica parece ser la única opción que permita la creación y el surgimiento de algo nuevo. *“Sólo negándolo todo se puede alumbrar una arquitectura realmente nueva”*³³³.

En los epígrafes siguientes, veremos cómo en este proceso de destrucción de todo valor, también arquitectónico, se niega la *firmitas* (des-estructuración), la *utilitas* (des-funcionalización) y la *venustas* (des-familiarización) y cómo todo ello deviene arquitectura informe o antiforma, es decir, **“puro formalismo para ser visto”**.

³³² Cfr. MONTANER, Josep María. *Las formas del siglo XX*. Gustavo Gili. 2.002, Barcelona, pág. 210.

³³³ Cfr. CALDUCH, Juan. *Postmodernidad y otros epígonos*. Editorial Club Universitario. 2001, Alicante, pág. 65.

4.5 Des-estructuración y colapso: contra la *firmitas*

*"La razón de la firmitas será cumplida: cuando la hondura de los cimientos alcance terreno firme y el acopio de materiales se lleve a cabo con diligencia y sin regateo"*³³⁴.



La poética de Gordon Matta-Clark puede definirse como de "*anarquitectura*". El mismo la define así: "*un proceso abierto y continuado de mutabilidad del espacio, considerando la luz como nueva medida constante, el muro como límite, el espacio como condición del ser, el cual nos deja una patente noción de totalidad cohesionada, que se fundamenta en la liberación de opresiones y en la ruptura de límites, y que, al formalizarse, transforma todas las realidades, acoge la energía de la poesía, conjura y asiste lo aleatorio, y posibilita el encuentro efectivo del pensamiento y la materia*".

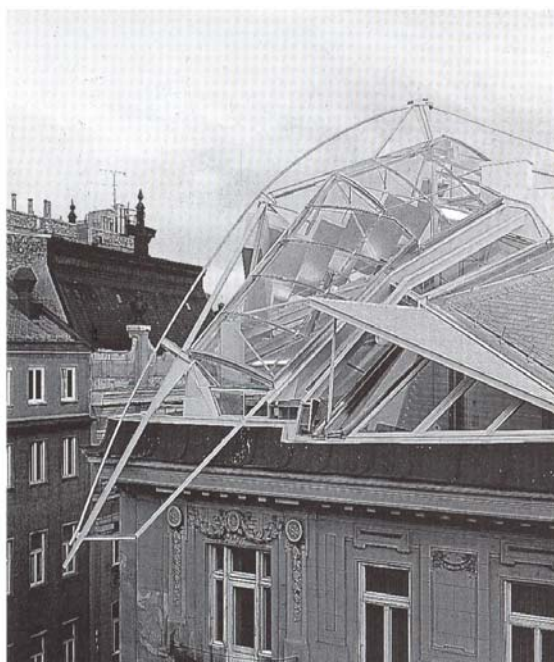
Respecto a sus discrepancias con la función en la arquitectura sostiene lo siguiente, en claros tintes morales: "La auténtica naturaleza de mi trabajo con edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista, en la medida en que esa responsabilidad profesional cínica ha omitido cuestionar o reexaminar la calidad de vida que se ofrece."

Antes de entrar de lleno en este apartado, me parece oportuno traer a colación la rotunda personalidad de Gordon Matta-Clark (arquitecto y escultor, 1.943-1.978) que hizo de sus famosos "*cuttings*", a saber, cortes en los edificios, la propuesta más arriesgada en torno a la inhabilitación de lo estable como valor. No solo cortó fachadas, también decapitó techos, perforó paramentos verticales incluso cimientos para llevar la arquitectura al borde del colapso. Le interesaba trabajar con lo que queda entre lo roto y lo descompuesto, en definitiva, con los intersticios, lugar preferido de los post-estructuralistas. Las grietas y las grutas, ese espacio crítico atravesado por la energía y la esperanza que generaba una nueva sensación, en las antípodas de lo arquitectónico son el nuevo lugar del arte y del espectador. Los edificios ya no son para lo que sirven en relación a su función (des-funcionalización), o a su belleza (des-familiarización), son las sensaciones que puede generar la transgresión del ser de la arquitectura, a saber y en última instancia, la estabilidad (des-estructuración). La más sublime sensación, la de abismo, sólo se produce ante la presencia del peligro inminente, de lo trágico.



³³⁴ Cfr. VITRUVIO. Libro I/VI 8.l. pág. 27

Bernard Tschumi afirma, en "Locura y Combinatoria"³³⁵, que los excesos de estilo – supermercados dóricos, bares a lo Bauhaus, y apartamentos de estilo dórico – han vaciado de significado el lenguaje de la arquitectura. Así, los signos que la arquitectura tiene para manifestarse se han quedado huecos de significado. Tanto se ha abusado del significado que al final los signos más que remitir a un significado, lo hacen a otros signos y así indefinidamente; **los signos ya no significan, sólo sustituyen.**



Coop Himmelblau. Atico desestructurado en Viena. 1983-1988.

Las relaciones tradicionales entre estructura y cerramiento han desaparecido, el edificio se ha **desestructurado**. El orden jerárquico y la subordinación también, a favor de la superimposición, el maclaje y la pérdida de cualquier suerte de referencia a algo.

Si el significado de la forma como signo arquitectónico ya no es reconocible, si la forma no sirve de guía porque no tiene nada que mostrar, entonces la percepción no es la de una obra total cuyos miembros diversos se justifican en el orden mayor del conjunto. Cada miembro se justifica por sí mismo, sin relación alguna al todo, sin estar unidos en un todo coherente. La percepción de tales miembros sin relación aparente, los acaba convirtiendo en fragmentos: la nueva percepción arquitectónica es de fragmentos yuxtapuestos. Por tanto, la perturbación de la tradicional relación entre sujeto y objeto arquitectónico deviene mera combinación de fragmentos que sólo adquieren sentido en el sujeto que los observa. Así pues, hay tantas imágenes arquitectónicas como fragmentos percibidos por sujetos; tantos Gughenheins como visitantes lo viven y perciben de manera diferente y diversa.

Como la arquitectura deconstructivista sitúa en el mismo espacio objetos, signos y formas de naturaleza y origen diversos, la percepción es cambiante, siempre en relación con la posible identificación con tales signos, objetos y formas. De esta forma, el mismo signo, al no guardar relación alguna con el próximo, queda sujeto a la manera de ver del sujeto: para unos será motivo de gozo, para otros de horror, para aquéllos de risa, para nosotros de llanto, y así indefinidamente. Resulta llamativo que esta infección en la arquitectura, en la que el lenguaje como transmisión de significado ha desaparecido, permita un cierto diálogo o mejor dicho dé lugar a un diálogo que no está inscrito en el objeto sino más bien, en la manera de mirar -siempre intencionada- del sujeto. **El mismo objeto es todos los objetos.**

Y **las estructuras** no son ajenas a esta situación. Una estructura tradicional de pilares verticales y vigas horizontales, fruto de una composición armónica, no permite esa

³³⁵ Cfr. TSCHUMI, Bernard. *Locura y combinatoria*. Arquitectura 270, Revista del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid. 1988, Madrid, pág. 24.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

multiplicidad de sensaciones y sugerencias. La estructura racional es unívoca: confiere al espectador sensación de estabilidad, de seguridad y de rigor. Así pues, no es de extrañar que uno de los frentes de ataque de la deconstrucción arquitectónica sea la estructura. La forma y la geometría estructural, su rigor y lógica, la *firmitas* tradicional vitruviana, son abandonadas, de una parte por imposibilitar la multiplicidad de significados y sensaciones, y de otra, por considerar que limitan y condicionan la creatividad y la imaginación arquitectónicas. La nueva habilidad que se le pide al arquitecto es la de relacionar y combinar fragmentos aunque sin pretensiones de totalidad: función y forma. De ser así, se propicia la posibilidad de inventar nuevos modos de habitar en los espacios, que se puedan realizar nuevas actividades, cualesquiera de ellas inimaginables: nada es previsible.



Vista de la misma manzana neoyorquina en la que se dan cita el AT&T y el IBM, contemporáneos, constructivamente idénticos y epitelialmente diferentes.



Edificio de la IBM de Larrabee y Barnes.

A tenor de esta tesitura, en la que se abandona la manifestación tradicional de la estructura, conviene hacer notar la similitud con el abandono de la metafísica que vimos en Nietzsche al proclamar la filosofía de la mañana. Así, si Nietzsche proclamaba la muerte de Dios como necesidad para abordar un nuevo modo de filosofar, la deconstrucción también atenta contra el principio basilar de la arquitectura: la estructura. La estructura tradicional es considerada como una categoría fuerte y abyecta.

Se propone, por tanto, favorecer con la estructura la frugalidad de la existencia y la liviandad de las sensaciones siempre cambiantes. La estructura ya no es un valor, es un instrumento teatral que tiene como función simular y sugerir, unas veces el colapso, otras el continuo cambio de percepción del espacio siempre abierto, siempre distinto y cambiante. La estructura es más un artefacto teatral que una necesidad constructiva y en esa búsqueda del efecto sorpresa, deviene imagen instantánea, previa al colapso total.

El cambio de actitud que se ha visto frente a la posición tradicional de la estructura, pretende zanjar definitivamente la batalla disciplinar ingeniería – arquitectura. Al considerarse las estructuras dentro de las coordenadas de máxima resistencia, menor sección y economía, la capacidad creativa en la arquitectura quedaba relegada al ámbito de lo meramente epitelial, es decir, la superficie de los edificios.

Esta situación se pone de relieve, como advierte Ignacio Vicens, en dos edificios de Manhattan, que comparten la misma manzana de Madison Avenue: el edificio de **IBM**, de



Rem Koolhaas. *Villa dell'Ava*. Saint Cloud, París. Francia. 1985-1991.

En este proyecto puede apreciarse la intención de que la estructura forme parte del diseño, para lo cual se hace inusual, torcida y girada, desplazada y apuntalante. **La estructura no es meramente racional.** Tras el proceso de "des-estructuración", los elementos estructurantes son fachada y piel, interior y exterior, estática, pero aparentemente dinámica, anti-clásica, antifirmitas.

la piel, no siendo inmediata la percepción estructura - cerramiento. Se justifican a tenor de lo dicho, los pilares inclinados de Rem Koolhaas en *Villa dell'Ava*, las estructuras al borde de la ruina del equipo Coop Himmelblau, y los pilares que no tocan el suelo de Peter Eisenman, en el *Wesner Center for de visual Arts* de la Universidad de Ohio (1982-1989). En cualquiera de estas obras se percibe de manera inmediata cómo el arquitecto se niega a seguir atado por las categorías fuertes de resistencia, lógica estructural, jerarquía y necesidad. Ninguna de esas categorías puede dictar la forma porque la creatividad del arquitecto está muy por encima.

En la deconstrucción desaparecen los márgenes, las fronteras y los límites que delimitaban lo exterior de lo interior. En rigor, este planteamiento se antoja mucho más creativo, pues hace participar a la estructura dentro del juego de engaños y guiños que favorecen la múltiple percepción del espacio, ambientes y sensaciones. Dentro y fuera desaparecen para salvar la labor del arquitecto. Diluidas y confundidas las relaciones entre

Larrabee y Barnes y el edificio de **ATT** de Philip Johnson. Similares, si no idénticos en cuanto a emplazamiento, función y finalidad. Ambos se construyen simultáneamente, ambos participan de la misma cultura, ambos se realizan con el mismo sistema estructural: estructura metálica de la que cuelgan grapadas las fachadas a la malla estructural. Sin embargo, las coincidencias y semejanzas acaban ahí.

La piel es el ámbito de la diferencia.

El edificio para IBM se cierra con un muro limpio, abstracto, sin aditamento u ornamento alguno, siendo rematado por cubierta plana. El edificio para la ATT presenta una fachada con basamento, cuerpo principal y coronación, siendo su remate con frontón *Chippindale*. El primero, aparecerá catalogado como moderno (años 60) y el segundo, como postmoderno historicista. Y ante esta situación de la arquitectura, los críticos dirán, con motivo, que el juicio arquitectónico se emite sólo sobre la mera apariencia epitelial. Los arquitectos decoran y maquillan las pieles de los edificios. Los ingenieros calculan.

Así, para rebelarse frente a la concepción de la arquitectura como mera decoración de fachadas, la deconstrucción intenta engañar y confundir la estructura con

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

estructura y cerramiento, se contribuye a la imposibilidad de distinguir la estructura del cerramiento, en una actitud típicamente postmoderna y deconstructivista.



En el Wesner Centre, Eisenman, manifiesta la ruptura con el concepto de estabilidad y gravedad a los que debía atender la clásica *firmitas* viruviana. El pilar recortado genera sensación de inestabilidad, precariedad y sorpresa.

Precariedad y superficialidad son definitorias de la nueva situación arquitectónica en relación con las estructuras. **Precariedad**, por cuanto la relación estructura - cerramiento es debilísima. A idénticas estructuras, distintas pieles, como ya se ha visto en los edificios ATT e IBM de Nueva York. Precariedad también, por cuanto la piel generada independientemente de la estructura está expuesta a cambios permanentes de imagen, exponiéndose al agotamiento y a la caducidad temporal de estilos y tendencias. La feroz cultura mediática de esta época supone el cambio permanente de imagen, y la constante alimentación de nuevas formas, siempre en un proceso cambiante. **Superficialidad** en lo referente al ámbito en el que se desenvuelve el arquitecto, puesto que las estructuras corresponden al ingeniero.



BEST products catalog Showroom en Oxford Valley, Pennsylvania, 1.977. La forma de este edificio es de índole moderna, tanto en la distribución en planta, como en el sistema estructural. Sin embargo, Venturi trabaja la fachada como si de un diseñador gráfico se tratara. Rafael Moneo a propósito de la arquitectura de Venturi advierte que “*la arquitectura moderna prescinde del ornamento, y en el pecado llevó la penitencia: la venustas viruviana no es el resultado de hacer coincidir la firmitas y la commoditas. Venturi reclama la presencia de la venustas, de un concepto que asocia como Ruskin al ornamento*”. **En definitiva a la piel.** Los deconstructivistas, en este sentido, si enlazarán la triada vitruviana haciendo imposible distinguir la *venustas* (que ya no es solamente la piel) de la *firmitas* y marginando en gran medida la *utilitas*. Para la deconstrucción, la *utilitas* es irrelevante, como veremos en el siguiente apartado.

4.6 Desfuncionalización y *Crossprogramming*: contra la *utilitas*

*"Utilitas: cuando la "dispositio" de los diversos lugares fuere correcta y sin impedimento de uso, y la "distributio" apta y acomodada a las orientaciones, Cada pieza de acuerdo con su género"*³³⁶.

De la misma manera que, en el epígrafe anterior se ha visto cómo la *firmitas* arquitectónica ha sido objeto de disolución, la *utilitas*, esto es la relación entre la forma y la función, también va a ser objeto de disolución y abandono, en un proceso que en adelante se puede definir como **desfuncionalización**. El funcionalismo, en la cultura postmoderna, de la que ya se ha visto participa la deconstrucción, es entendido como una variante del positivismo en una etapa de ocaso del humanismo.

Se ha indicado que, en la crítica de Bernard Tschumi, toman cuerpo conceptos tales como superposición, distorsión, fragmentación, etc. La superposición supone la negación del programa tradicional que está basado en un esquema o relación de necesidades previamente indicadas. Tal relación de necesidades y funciones es sustituida por sucesivos y complejos apilamientos de referencias, que son préstamos del cine, la fotografía, la literatura, etc., al objeto de impedir una interpretación unívoca de la realidad arquitectónica, pretendiendo una infinidad de interpretaciones, así como la plurivocidad de significados y sensaciones. La superposición queda ejemplificada en el proyecto de *Romeo y Julieta* de Peter Eisenman, donde todo es una metáfora tomada de distintas fuentes literarias y filosóficas.



No sabemos si es un edificio, una escultura arquitectónica, un templo funerario; no hay programa, no hay función, no hay forma. La función, en esta obra de Peter Eisenman queda orientada al recorrido, al silencio, al homenaje. Pasar en silencio rememorando el holocausto judío.

Peter Eisenman tiene dudas de que se pueda responder a la pregunta ¿qué es la función? Sostiene que, cuando se contempla un edificio, las villas *palladianas*, pongamos por caso, no le importa en absoluto para qué se proyectaron. Para Peter Eisenman *"la función es una trampa arquitectónica. Es más, entiende que este viejo concepto arquitectónico reprime la práctica libre del arquitecto"*³³⁷. Lo único importante es que de alguna manera la arquitectura contenga la belleza. Y en la misma línea sostiene Gehry: *"dadme una*

³³⁶ Cfr. VITRUVIO. Libro I/VI 9.I. pág. 27.

³³⁷ Cfr. NIETO, Fuensanta & SOBEJANO, Enrique. *Entrevista a Peter Eisenman*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 270. 1988, Madrid, pág. 129.

forma cualquiera y la convertiré en arquitectura".

La aporía que se podría plantear es si una obra lo es de arquitectura, o lo es de literatura o filosofía o escultura. Da igual. Es todas las cosas a la vez, y ninguna de ellas. Es la posibilidad en sí. Lo único que se pretende es la generación de sensaciones e interpretaciones que revelen la angustia de lo unívoco y lo rígido. Peter Eisenman responde también a esta cuestión, sosteniendo que es irrelevante hablar el lenguaje de la arquitectura o no. Se puede hablar en el lenguaje de la biología o de la música, pero eso da igual porque lo único relevante es que se haga arquitectura. "*Lo que intento demostrar es que el lenguaje de la arquitectura no es natural, sino una serie de convenciones, y hay muchas convenciones para escribir o hablar*"³³⁸. Lo importante es poder afirmar no sólo cuando se ve, también cuando se lee una obra es que "*esto no es sólo un edificio*", es muchas otras cosas. Así, se entiende en obras de Eisenman el deslizamiento en el proceso de gestación del proyecto, términos tales como replicación, transcripción y traslación. Préstamos todos ellos de la biología, que se llevan a cabo en la obra citada anteriormente para el Biocentro de la Universidad de Frankfurt.

Del mismo modo en que el *happening* borra las fronteras tradicionales entre escultura y pintura, la superimposición permite a los arquitectos difuminar las fronteras entre los distintos géneros artísticos. ¿Qué es la fundación Chinati de Donal Judd? ¿Escultura, arquitectura, pintura, *land art*? La superimposición es una herramienta poderosa para la deconstrucción en su proceso de desmantelamiento de una arquitectura tradicional, donde el proceso de contaminación de unas disciplinas a otras es evidente.



The Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1975. Donald Judd difumina en esta obra las delimitaciones tradicionales entre escultura, arquitectura y paisajismo.

Bernard Tschumi, en los *Manhattan Transcripts* socaba la estructura originaria entre forma y función, a favor de lo que denomina "*real placer de la arquitectura*" la cual nace, tras un curioso proceso de combinatoria de infinitos términos, del mismo modo en que la realidad compleja de la ciudad actual se presenta, con infinidad de perturbaciones y dimensiones de difícil clasificación.

Así pues, pervertida, destruida y abandonada la relación forma y función, el interés o el posicionamiento de los arquitectos a favor de una u otra categoría tradicional de la arquitectura,

dividirá en dos grandes corrientes a los arquitectos de la postmodernidad. De una parte, encontraremos el grupo de los arquitectos que optan por la manipulación de la forma antes que la función, considerando a la arquitectura como una metáfora y en el intento de hacer

³³⁸ Cfr. NIETO, Fuensanta & SOBEJANO, Enrique. *Op. cit.* pág. 129.

una arquitectura transmisora de significado, es decir, dialogante. En este grupo estarían los arquitectos ya mencionados Venturi, Jenks, Moore, etc. Por otra parte encontramos la rama de arquitectos que prefieren estudiar la función, las nuevas necesidades, los nuevos modos de vida, los nuevos programas hasta el extremo de atreverse a reprogramar la arquitectura, independientemente de la forma y del diálogo que se produzca entre objeto y espectador. Entre ellos estarían Tschumi, Eisenman, Koolhaas, etc.

Este último grupo, el neofuncionalista radical, el que abandona el interés de la forma como elemento transmisor de significado, es el que encaja en nuestro apartado. Ellos inventan y desarrollan un concepto nuevo llamado **Crossprogramming**, transprogramación, que está basado en el concepto de acontecimiento o *events*. *Crossprogramming* es entendido como el proceso por el cual más que dar relevancia al programa o las diferentes funciones y usos del objeto arquitectónico, se establecen como importantes las múltiples relaciones entre los distintos usos y funciones, así como las infinitas sensaciones que a través de dichas relaciones se producen en el sujeto.

Ignacio Vicens advierte que, "si la arquitectura es al mismo tiempo concepto y práctica, espacio y uso del espacio, estructura y recubrimiento, forma y función, y en general, cuantas cosas se quiera, entonces es imprescindible que la arquitectura no facilite e impida la distinción entre esas categorías"³³⁹. Para tal efecto, las mezclará de manera insólita, las combinará, mezclará de manera audaz y sorprendente espacio y programa funcional, en una mutua contaminación, generando un permanente desplazamiento de significado de los términos puestos en cuestión.

Desde este punto de vista, se ve cómo la función es un término obsoleto que se disuelve en la combinatoria de elementos y necesidades de la arquitectura. La arquitectura es mera combinación de espacios, actividades y acontecimientos, sin relación interna y sin ninguna relación de orden o jerarquía. Los elementos arquitectónicos ya ni siquiera están yuxtapuestos, más bien concatenados en un proceso débil, casual, azaroso y puramente eventual. **La función queda reducida a mero evento o acontecimiento.**



En el recorrido por la Villette la arquitectura revela su carácter de evento, como si de un parque de atracciones se tratara, sin más función que suceder. Su carácter es mero acontecer.

En esta cultura arquitectónica, se establece y proclama como necesaria la combinación de acontecimientos arquitectónicos y espacios, en cuanto retan los correlatos tradicionales de la arquitectura, como son la forma, la función y el espacio. No es un puro

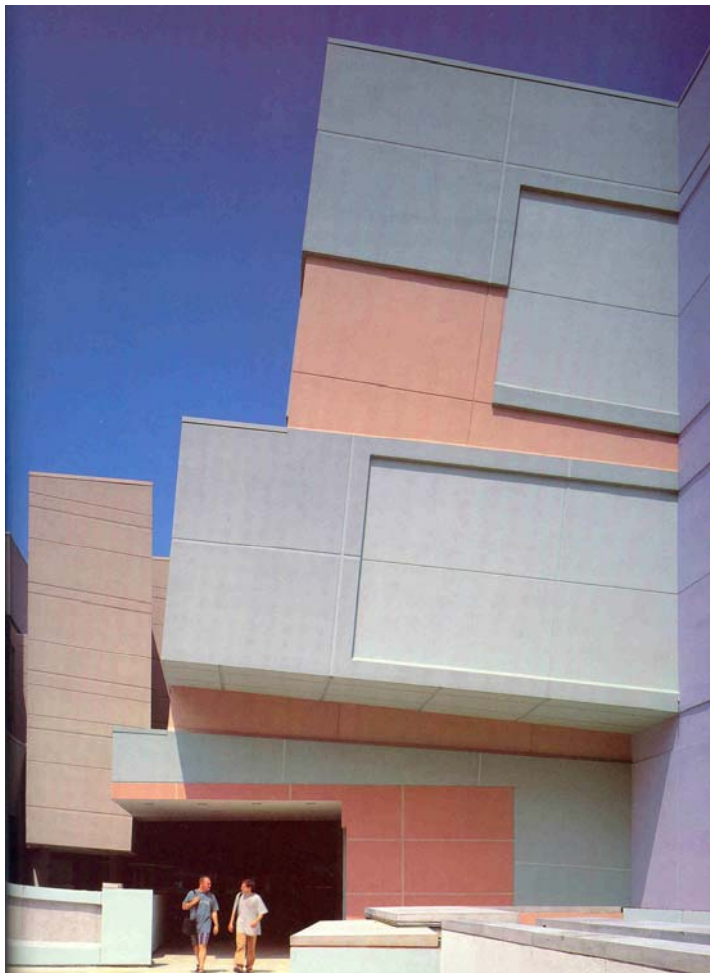
³³⁹ Cfr. VICENS, Ignacio. *La idea construida*. Memoria del curso "La idea construida" 98-99, C.M.U. Albalat. Valencia, 1.999, págs. 67-70.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

evento “*la gente comiendo ostras con guantes de boxeo en el piso enésimo*”, del Club Atlético de Rem Koolhaas.

Derrida propone la arquitectura del acontecimiento, en un intento más de destruir y debilitar los pilares tradicionales de la arquitectura, como de la filosofía y la literatura. Qué son las folies del parque de la *Villette* de Tschumi, sino meros acontecimientos, meros puntos de actividad de programas indescriptibles. Para Baudrillard, paradójicamente, las cosas funcionan mucho mejor así.

4.7 Desfamiliarización e imagen: contra *la venustas*



Centro Aronoff de Diseño y Arte en Cincinnati Ohio, de Peter Eisenman, 1.986. Si **familiarización** evoca la referencia a lo cotidiano, a lo conocido, la **desfamiliarización** propone y sugiere lo recurrente, la autosemejanza, lo inéditamente sorprendente. Si horizontal y ortogonal es lo familiar, lo contrario es lo que imposibilita la percepción tradicional de los objetos y por tanto la posibilidad de ser juzgados y sometidos a crítica, según categorías convencionales de forma - función, contenido - continente, sujeto - objeto.

*"Lo de la venustas por fin: cuando la "apariencia" de la obra fuera grata y elegante y la "conmesuración" de sus miembros observe las razones justas de las simetrías"*³⁴⁰.

En todo este proceso de destrucción de cualquier categoría, entendida como algo sólido, firme, estable y a la postre totalizante, la belleza clásica es superada y abandonada por una belleza convulsa y violentada, que como advierte Montaner, ya propugnaban los dadaístas. Así, la herencia de la abstracción y del surrealismo permite imaginar formas inestables y dinámicas en un intento de superación de las formas convencionales, sujetas a la simetría, la composición, el ritmo, la escala, la armonía, etc.

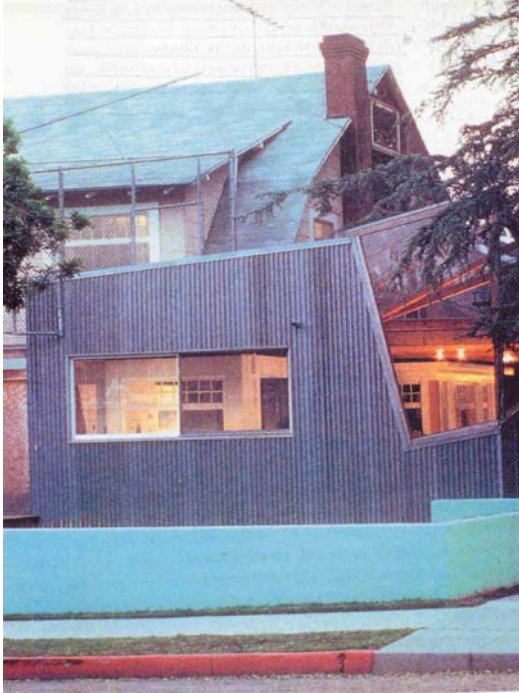
La tercera de las categorías fundacionales de la arquitectura también queda bajo sospecha en el proceso deconstructivista. Se ha visto, en el apartado de la desestructuración, cómo al analizar los dos edificios de Manhattan es suficiente con el análisis de las fachadas para hacerse cargo del estilo al que

cada uno de esos edificios debería adscribirse. El de IBM se adscribía a la modernidad derivada de los años veinte y el de la ATT a una cultura postmoderna en clara relación al clasicismo ilustrado.

Qué es la familiarización de la arquitectura sino el elenco de mecanismos e instrumentos estilísticos de fachadas, cerramientos y estructuras que nos permiten poder

³⁴⁰ Cfr. VITRUVIO. Libro V.I/VI 10.I pág. 27.

adscribir un edificio a un estilo. **Familiarización significa seguridad, confort, referencia a lo conocido.** La familiarización consiste en la resonancia que la imagen del edificio produce en el espectador y que le permite saber, a través de las imágenes conocidas, cuál es su estilo, de qué va. Es algo así como el juego de percepciones que me son familiares y que hace que no me dejen indiferente.



Esta era, antes de la operación llevada a cabo por Gerhy, una casa tradicional americana. Sin embargo, tras la remodelación, no sólo **desaparece el concepto formal y tradicional de casa**, sino que queda inhabilitada la posibilidad de alcanzar la referencia a algo más que a sí misma. **La desfamiliarización** es manifiesta.

Pues bien, la deconstrucción entiende que ese proceso directo de comunicación entre el mensaje adornado y el receptor debe ser superado y abandonado. En el fondo, late la idea de que el texto de un edificio, en el fondo, lleva implícita la interpretación, e imposibilita el acto libre de interpretación del sujeto, que queda condicionado por la manera con que el edificio se manifiesta. Así, en la arquitectura deconstructivista, la forma tradicional de las cosas se desvirtúa, cruzada por múltiples referencias a otras disciplinas con la intención de perder la univocidad y la familiarización.

La arquitectura deja así de ser lógica y racionalmente abordable, para resolverse en existencialmente vivible.



Sede central de Nunatoni. Peter Eisenman. Tokio, 1.990-1.992.

La ruptura respecto de la forma tradicional de ventana con la que el sujeto puede estar familiarizado, queda de manifiesto en esta obra, en la que el proceso de **desfamiliarización** lleva a inclinarlas, disolviendo la categoría de horizontalidad y de verticalidad.

4.8 El escoramiento hacia el valor escultural y formal de la Arquitectura



Edificio de oficinas Koizumi Sangyo. Peter Eisenman, Tokio, 1.988-1.990.

Que la Arquitectura no se mantiene al margen de la dispersión fragmentaria, siendo tal vez la disciplina que mejor la representa, ya ha sido indicado anteriormente. Pretende generar estímulos que provoquen sensaciones de toda índole, evitando cualquier intento que dote de unidad y significado al objeto artístico.

En esta línea, las ruinas, las composiciones arquitectónicas dispersas y en permanente conflicto, los laberintos y la arbitrariedad de formas y tamaños son recursos de la arquitectura deconstructivista. Los préstamos formales de otras épocas, la exuberancia estructural, el *collage* como recurso compositivo, los recorridos aleatorios, etc., no son más que el intento de manifestar la cultura que revelan: el caos y la heterogeneidad, la mezcla, la división y la colisión.

El choque de diferentes elementos arquitectónicos permite incrementar y multiplicar las sensaciones: el factor sorpresa en esta arquitectura es imprescindible; lo im-

previsible, la intriga y el suspense potencian la estimulación del espectador, en la búsqueda incesante de nuevas sensaciones. **El único respiro son los espacios intersticiales.**

El desprecio por cualquier suerte de argumentación y trama, así como de abandono del esquema tradicional de “comienzo de relato, argumento y desenlace”, ha sido proscrito. La desintegración en una multitud de fragmentos en constante movimiento que incrementan la realidad plural, siempre cambiante y equívoca, son los recursos bajo los que acaba sucumbiendo la deconstrucción, resultando ser mero formalismo aparente y autorreferencial.

El período cultural del que participa la deconstrucción propone como criterio de belleza la interminable excitación y estimulación de los sentidos, de tal suerte que el igualitarismo estético se resuelve en formalismo banal en el que lo verdaderamente relevante parece que sea el medio: el arte sólo pretende generar sensaciones. Resulta así que la calidad de la obra de arte depende de la calidad e intensidad de estímulos y sensaciones que produce.

El arte se adentra en un período de erotismo, en el que como advierte Marcuse el arte debe incrementar la voluptuosidad y la lujuria para hacer frente al mundo heterogéneo que nos rodea. Cotiza muy a la baja la racionalidad y la intelectualidad del objeto artístico, alejándose de cualquier proceso de crítica y rechazando cualquier intencionalidad significativa. **Lo único que quiere hacer presente es un significado ausente.** De la arquitectura deconstructivista parece que sólo pueda predicarse que es para la fruición: divertimento festivo cerrado a la experiencia intelectual.

Despreciado cualquier tipo de método por ser generador de abstracción intelectual, y potenciada la arbitrariedad, sólo queda el recurso a la forma. Así, sin intelectualidad, sin significado y sin raciocinio, este tipo de arquitectura deviene formalismo banal. Pura estética.

Fruto de la ausencia de valores y de un punto de referencia compartido, la arquitectura deconstructivista se ha deslizado a posturas más metafóricas que reales. La deconstrucción participa de la época de la desolación del universo de progreso cientifista, del ocaso de las religiones, del abandono de las ideologías colectivas y personales. Así, la arquitectura se revela como metáfora de lo hueco, del vacío, de la duda y de la provisionalidad. La arquitectura podrá transmitir contenidos parciales, relativos e individuales. Ignasi de Solá-Morales lo resume de la siguiente forma: *"el formalismo evidente que empapa las experiencias de este breve pero significativo fenómeno arquitectónico a finales de la década de los ochenta, es más un reflejo del vacío y del nihilismo cultural que una manifestación de ensimismado esteticismo."*³⁴¹

El espacio moderno ha sido aniquilado; el lugar como morada postmoderna disuelto. Las formas arquitectónicas devienen acontecimiento, vibración, cima de una reacción energética que presenta el caos como única salida a la crisis cultural. Sin espacio y sin lugar, las obras deconstructivistas surgen exabrupta, inesperada y sorprendentemente, haciéndose eco de la relación problemática entre sujeto y mundo.

El caos está más cercano a la forma que a cualquier otro atributo de la arquitectura. Así, la excesiva atención que se le presta a la forma arquitectónica en la deconstrucción contrasta con el poco interés que se le concede al emplazamiento, al cliente e incluso al propio programa de necesidades. La negación del contexto urbano, que no es otra cosa que el desprecio por la historia y la rotunda manifestación del edificio como objeto, posicionan a esta arquitectura muy próxima a la escultura autónoma, expósita e incapaz de unirse y encajar con alguna trama urbana. El edificio aislado se convierte en un objeto más relevante que la propia ciudad y la creación individual más relevante que la agregación colectiva: la museización y monumentalización de la ciudad.

La deconstrucción, que fomenta la fragmentación y la yuxtaposición frente a la unión y la continuidad, se convierte en un análisis revelador de la consideración del contexto como pérdida y como pobreza, generando una visión urbana de la negación frente a la posibilidad de una ciudad reconstituida y continua.

³⁴¹ Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. 2.003, Barcelona, pág. 110.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

Se podría argumentar con naturalidad que la influencia post-estructuralista ha llevado a considerar a la forma arquitectónica como un fin en sí misma, siendo este énfasis aun mayor que el que tenía en los primeros postmodernos historicistas. En este sentido, el desmarque de los deconstructivistas respecto de los postmodernos es total, al desechar el concepto de arquitectura como comunicación, acentuando los procedimientos abstractos de composición y abandonando referencias más allá de la forma.

Así pues, la arquitectura fuertemente abstracta, como la música atonal e instrumental, como la escultura y la pintura de vanguardia se refieren esencialmente a sí mismas. Este **hermetismo y escoramiento** hacia la forma no reconocible conduce a una disminución del número de seguidores, como a fecha de hoy podemos reconocer en el panorama arquitectónico internacional. En esta línea, los deconstructivistas corren el mismo riesgo que los modernos, sufriendo el mismo juicio acusatorio: formas mudas, excesivo énfasis por la tecnología, exuberancia estética, descontextualización, etc.



El formalismo arquitectónico en el que ha terminado convirtiéndose la deconstrucción se hace evidente en Bilbao: **artefacto visual** destinado a la generación de sensaciones.

Rafael Moneo lo expresa del siguiente modo en *“Inquietud teórica y estrategia proyectual”*: *“Los continuos cambios de escala, saltos y quebrantos, interrupciones, luces, etc., bombardean nuestros sentidos y transforman la visita en una continua sorpresa que no da pie a la reflexión”*.

Peter Eisenman describe, en este sentido, la arquitectura como discurso y razonamiento independiente, libre de valores externos, sean clásicos o de cualquier índole. Por otra parte, Bernard Tschumi aspira a una arquitectura que no signifique nada, una arquitectura del significante más que del significado, que es puro **indicio**.

Para concluir, quiero traer a colación la reflexión acertada de Luis Fernández Galiano, recogida por Juan Calduch, al respecto de la deconstrucción y el escoramiento formal, que para él es antiforma:

“Partiendo de la común condición anticlásica y anticanónica, podemos imaginar una deriva que lleva, siguiendo las corrientes profundas de un romanticismo sórdido y sublime de las fracturas constructivistas a las tensiones del expresionismo, y de ahí a los alabeos en escorzo del organismo informal, de las pieles plegadas y geométricas a los huesos, los árboles y las nubes, y de ahí también hasta un universo de vísceras y cuevas; unos desplazamientos que, en el marco general de una abstracción desmenuzada, conducen por la senda del repertorio romántico, de los cristales a la geología quebrada de la alta montaña, a los bosques opacos y secretos, coronados de follaje, y de ahí, por último, a las grutas laberínticas y umbrías; toda una panoplia de recursos expresivos para dar forma a lo informe”.³⁴²

³⁴² Cfr. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. *Lo informe: bajo el signo de Bataille*. El PAIS, 19-10-1.996. Rafael García Sánchez. Arquitecto.

5. “El fin de lo clásico”: la gran ruptura y la posthistoria

5.1 El fin de la representación y la razón modernas como fin de lo clásico 5.2 El fin de la historia moderna como fin de lo clásico 5.3. Las tres ficciones: la representación, la razón y la historia 5.3.1 La ficción de la representación 5.3.2 La ficción de la razón 5.3.3 La ficción de la historia 5.4 La simultaneidad de *zeitgesits*.

El escrito de Peter Eisenman, *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin* (1.984) representa, a mi modo de ver, el área nuclear de la teoría de Eisenman y de la deconstrucción: “(...) La arquitectura, desde mediados del s. XV, ha pretendido constantemente ser un paradigma de lo clásico, de lo atemporal, de lo significativo y de lo verdadero. En tanto en cuanto la arquitectura intenta recuperar los atributos a lo clásico, cabe ser calificada como de clásica.”³⁴³

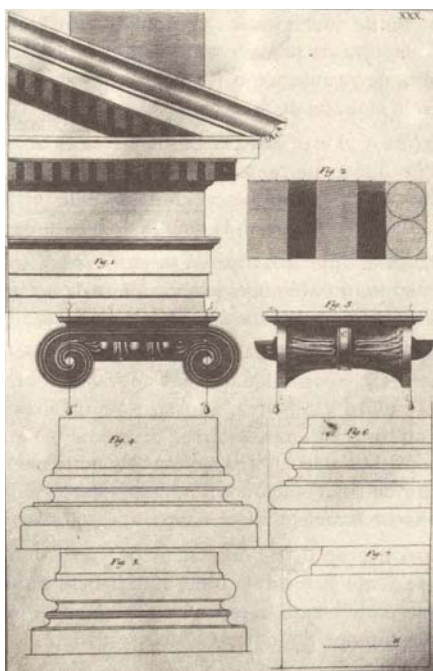


Lámina XXX del Vitruvio de Ortiz que ilustra el orden jónico.

Roberto Masiero hace notar en *Estética de la arquitectura* que “en la época clásica la belleza se entiende como objetiva. Goza de un estatuto ontológico autónomo. La objetividad opera de tal modo que la obra se concibe como impersonal y necesaria”.

Que las palabras “fin” y “clásico” están presentes en el ambiente de la deconstrucción postmoderna, de alguna manera ya ha sido reseñado: los términos “Fin”, como clausura y ocaso de las ideologías (*fin de la representación, fin de la razón y fin de la historia*) y “Clásico”, como aquello a rebasar y superar (la representación, la razón y la historia), sintetizan agudamente el estatuto teórico de la deconstrucción.

El fin de los presupuestos clásicos de la arquitectura, en definitiva la “devaluación” consumada de las triadas vitruviana (*utilitas, firmitas y venustas*) y albertiana que, desde la Antigüedad y el Renacimiento constituyen el modo de pensar la arquitectura, ubican a ésta en una posición ajena a la historia, a la belleza, a la función y, al cabo, al hombre mismo. Vehiculizan el nuevo estatuto de la arquitectura y posibilitan un nuevo discurso: “la ausencia”, en puridad “la flotabilidad autorreferencial”, “la emancipación y la absolución definitiva respecto de la tradición (histórica e ideológica) y del contexto”, entendidos como lugar depositario (fondo) de la historia de la cultura. El texto que a continuación vamos a explorar está basado en tres suposiciones o valores no verificables: “la arquitectura atemporal (sin origen y sin fin); la arquitectura no representacional (sin objeto); y la

³⁴³ Cfr. Peter Eisenman. *El fin de lo Clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*. Arquitecturas Bis, nº 48. Barcelona, 1.984. Pág. 30.

arquitectura artificial (arbitraria, sin razón)”³⁴⁴.

5.1 El fin de la representación y la razón moderna como “fin de lo clásico”

Peter Eisenman hace notar que la arquitectura, hasta bien entrado el siglo XX, no ha sabido superar el modo de pensar renacentista. En el Renacimiento (arranque de la Modernidad), la privilegiada posición del sujeto respecto del proceso del conocimiento coincide con el invento de la perspectiva por Brunelleschi³⁴⁵. La perspectiva es el mecanismo con el cual el sujeto, como principal punto de vista, representa la realidad. Así pues, la perspectiva central (*la costruzione legitima*) no es otra cosa que la representación subjetiva, también científica, de “lo que el sujeto percibe como real”. Lo representado es así lo visto, pero no lo visto en general sino lo visto desde mí, sujeto actor del conocer, como hace notar Descartes con el *cogito ergo sum*. Así, el comienzo de la Edad moderna coincide con el tránsito de la universalidad de la exterioridad a la interioridad del sujeto.



Alberto Durero. Autoretrato con pelliza. Munich, 1.500.

En la perspectiva, el sujeto simula ser punto de vista, la realidad se hace discreta y se inserta en una máquina lógico analítica sometándose a procedimientos cognitivos. Con la perspectiva, el mundo es en primer lugar enmarcado y seleccionado, a saber, objetivado y después medido y reproducido. Quizá por este motivo el propio Ortega advierte, refiriéndose a “**La rendición de Breda**”, de Velázquez, que “*las cosas habrán de esforzarse por llegar como puedan hasta el rayo visual*”³⁴⁶. Entiende que en la modernidad lo que no es representado (porque no se ha visto) no existe, intuición que Kant llevará a su mayor extremo al advertir que lo no pensado no es. Y esta centralidad del sujeto, en el conocer y en el representar, son a mi juicio el punto de partida de toda la modernidad³⁴⁷.

Se puede observar que la exigencia de un método de representación científico que haga prevalecer la medida, la cantidad y la magnitud sobre lo cualitativo y

³⁴⁴ Cfr. Peter Eisenman. *Op. cit.*. Pág. 35.

³⁴⁵ Desde el punto de vista geométrico y científico, la perspectiva supone la creencia de que el espacio es infinito y homogéneo al mismo tiempo, y que cualquier suerte de conjunto de líneas paralelas convergen a un mismo punto llamado punto de fuga.

³⁴⁶ Cfr. ORTEGA Y GASSET, José. *Sobre el punto de vista en las artes*, Obras completas, Revista de Occidente, Madrid, 1.49-70, T. IV, pág. 443.

³⁴⁷ No es para nada casual la importancia que adquirió en esta época humanista el “autorretrato” - Durero en 1.500, Giorgione en 1.508, Parmigianino en 1.522, entre otros - toda vez que el sujeto se ha puesto al principio del conocer y habiéndose operado en el arte el proceso científico de la perspectiva, en cuya virtud el sujeto deviene punto de vista. En el autorretrato sintetiza el nuevo humanismo en el que el mundo es objetivado y el sujeto se sitúa en el origen del proceso del conocimiento, haciéndose presente al mismo tiempo un sujeto doble: universal y particular.

lo simbólico son definitivamente modernos. Lo representado lo es así por visto y medible, de modo que **la representación moderna deviene "foto fija de un instante temporal de la realidad visible, desde el sujeto"**.

En la modernidad, lo simbólico y lo cualitativo se desvanecen ante la exigencia de exactitud, ante el pensar unívoco y la exclusión de la analogía y ante el pensar en términos identidad-oposición, a saber, dialécticamente. Sin embargo, tal autonomía y principalidad del sujeto es en cierto modo autonomía respecto de los sentidos (autoridades, tradiciones y costumbres); por eso, la perspectiva ha de ser necesariamente científica, es decir autónoma respecto de la imagen que se recibe de la realidad. Lo representado será así lo percibido, aunque filtrado por la razón científica que la mide y le concede estatuto de verdad real. El paralelismo con Descartes es casi inmediato: lo pensado lo es también filtrado por la duda, que es el mecanismo del que se vale el filósofo para certificar la existencia de la realidad. En uno y otro caso, Brunelleschi y Descartes, la realidad, definitivamente, no es tanto lo que se percibe como lo representado y lo pensado, sólo que en un caso es el método de "la perspectiva científica" y en otro es "la duda" los que garantizan el estatuto de real. Así pues y en resumen, sin intervención del sujeto (perspectiva y duda) no hay forma racional posible de asegurar nada de lo que se percibe. **El sujeto está por tanto en el centro y en el origen de la realidad.** De modo que "la realidad ya no es tanto algo en el objeto o en la cosa, como algo en el sujeto". La realidad pasa a ser contenido de la conciencia o, dicho de otro modo en palabras de Roberto Masiero: El Renacimiento "*simboliza el paso de una visión objetiva para la que la belleza radica en las cosas, a una subjetiva para la que la belleza reside en el sujeto que percibe*"³⁴⁸. Umberto Eco incide sobre esta cuestión a la que curiosamente denomina "*El simulacro*". Veamos:

"La realidad imita a la naturaleza sin ser meramente su espejo, y reproduce en el detalle (ex ungue leonem, dice Vasari) la belleza del todo. Este ennoblecimiento de la imagen no hubiera sido posible si no se hubieran producido algunas novedades decisivas en las técnicas pictóricas y arquitectónicas: la puesta a punto de los métodos de representación en perspectiva por parte de Brunelleschi y la difusión de la pintura al óleo entre los flamencos.

El uso de la perspectiva en pintura implica, de hecho, la coincidencia de invención e imitación: la realidad es reproducida con precisión, pero al mismo tiempo según el punto de vista subjetivo del observador, que en cierto sentido añade a la exactitud del objeto la belleza contemplada por el sujeto"³⁴⁹.

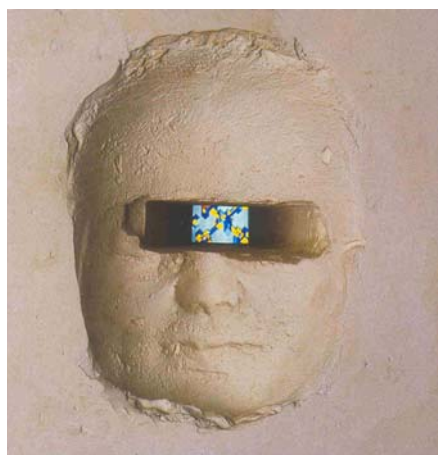
Ahora bien, las luces de la razón científica e ilustrada empezaron a tambalearse cuando Kant advirtió que hay algo anterior al sujeto que él mismo no se da y que orienta y determina el pensar: las categorías *a priori*, por ejemplo. Kant no dio el carácter principal al sujeto autónomo, al percibir la existencia de condicionantes previos al conocer que son los que de alguna manera imponemos a la realidad: pensar será imponer para Kant. Desde este punto de vista, lo representado no sólo no es lo percibido inmediatamente, ni lo filtrado y garantizado por la razón y el método científico de la perspectiva, es sobre todo lo que el sujeto ha impuesto a lo real. Y este punto es crucial, no sólo para el proceso del

³⁴⁸ Cfr. MASIERO, Roberto. *Estética de la Arquitectura*. La balsa de la medusa. Léxico de Estética. Madrid, 2.003. Pág. 98.

³⁴⁹ Cfr. ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen, 2ª edición. Barcelona, 2.004. pág. 180.

conocimiento sino también para la representación misma de lo real. Lo representado es puro subjetivismo desde el sujeto, condicionado, determinado, orientado por categorías previas a él, de modo que ¿cómo podemos fiarnos de que lo representado es exactamente lo real y no lo impuesto desde el sujeto? ¿Cómo salvar así la objetividad y la universalidad?

Recapitemos: tras el acto libre de la duda cartesiana operado en el proceso del conocimiento, en definitiva, tras la principal posición del sujeto en tal esquema, cabe “la sospecha”. La sospecha de que en el origen del pensar anida algo que ni el propio sujeto ni la razón han creado: una suerte de instancia que determina el conocer y el obrar. El sujeto parece conducido por un conjunto de determinaciones indicativas e impositivas que preformatean la propia vida. Kant sostuvo que tales estructuras previas y determinantes eran las mismas para todos, advierte Higinio Marín. De modo que la historia de las ideas de la primera parte del siglo XX consiste en fijar tales *a priori* estructurantes desde diferentes frentes, a saber: las relaciones de producción, capital y la lucha de clases (Marx), la pulsión inconsciente (Freud), y los lazos de parentesco y la antropología estructural (Lévi Strauss). Estas versiones estructurantes del hombre y del mundo acaban disolviendo al sujeto mismo que no puede rebasar tales estructuras mediante el ejercicio de su propio pensar. El estructuralismo se nos presenta como una suerte de idealismo sin sujeto trascendental. Por este motivo afirma Aldo Rossi que: “*los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento*”. No sólo queda el sujeto confinado y determinado por la estructura que lo contiene sino que a la postre queda disuelto.



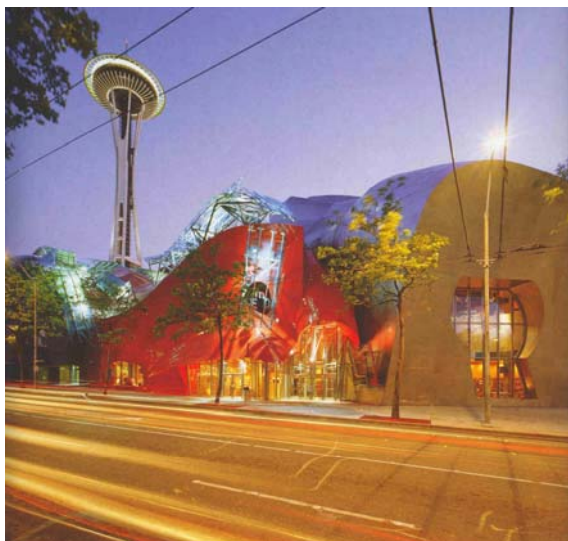
Las estructuras previas del conocer que el sujeto no crea ni se da, son al cabo las que determinan nuestro pensar. Lo que le queda al sujeto es su desenmascaramiento: pensar es desenmascarar.

Así pues, toda vez que quedan fijadas las estructuras *apriorísticas*, lo que le queda al pensamiento es el desenmascaramiento: **pensar es desenmascarar**. La sospecha de las estructuras será el único modo de emancipación de las determinaciones previas, quedando tras este proceso a salvo el sujeto. Tal autoconciencia de la sospecha de instancias estructurantes, que tiene por finalidad la absoluta exención de supuestos *apriorísticos* es el nihilismo, que hace del conocimiento fábula y de la libertad voluntad absoluta. Si comprender el sujeto es desenmascarar todo lo que le condiciona (eso es el conocer para Nietzsche), y si tal comprensión desvela que tales determinaciones están huecas y que son nada, entonces, ahora sí, cabe la pura creación. Hay libertad donde hay creación exenta de supuestos, donde el sujeto es capaz de sobreponerse a los condicionantes *a priori*, en definitiva “donde la voluntad es capaz de erguirse sobre sí misma en la

nada”, advierte Higinio Marín. Si nada determina al sujeto, cualquier acto puede ser puramente creativo, no determinado ni inducido. Es en última instancia una suerte de voluntad de poder que constituye el fondo generalizado de la postmodernidad, sobre el que sí cabe pensar la deconstrucción: pura, libre y voluntarista afirmación del sujeto.

5.2 El fin de la historia moderna, como “fin de lo clásico”

El fin de la historia es quizá uno de los términos más empleados por la cultura postmoderna, coartada de la que se vale la correlativa deconstrucción. Desde la Ilustración, la historia ha venido considerándose como el proceso de emancipación progresiva de la humanidad, la conquista de la mayoría de edad. De modo que, si el carácter progresivo es consustancial al propio concepto de historia lineal, entonces tiene más valor lo más próximo, lo último, lo más cercano al momento conclusivo final. Sin embargo, para un postmoderno como Vattimo, la condición indispensable que nos permite sostener el carácter progresivo de la historia, es la percepción de un proceso y un carácter unitario en los hechos. Y en este sentido, Vattimo no duda en clausurar la Modernidad, al advertir la imposibilidad cabal de encontrar el sentido unitario y por tanto su correlativo centro o eje, alrededor del cual giren y orbiten todos los acontecimientos.



“El *experience music projet*” de Gehry en Seattle, revela en la atonalidad de las formas, la emancipación respecto del contexto y la aleatoriedad compositiva. La huella de la ciudad, herida por la historia, es irrelevante. Lo asimbólico de esta arquitectura induce al puro experimentalismo, la fruición y la libre interpretación.

puntos de vista, resultando del todo ingenuo intentar unificar todos los acontecimientos dentro de la línea imaginaria del progreso continuo. Dinamitada la idea de sentido unitario, es correlativa la devaluación y posterior inhabilitación del concepto de progreso y por tanto de “novedad”. **La historia, por tanto, tal y como la hemos venido conociendo desde la Ilustración toca a su fin.**

Exploremos otros hechos, que con posterioridad a la fecha de nacimiento del Fin de lo Clásico, inciden y clarifican también la visión de Eisenman respecto de la historia. Es constatable que en nuestra época “el futuro ya no es lo que era”: un lugar en el que todo

Los filósofos postmodernos, a los que de algún modo u otro nos hemos referido en este trabajo, han criticado radicalmente la idea del sentido unitario de la historia, poniendo de manifiesto en su lugar, un largo proceso de ideologización en los acontecimientos históricos. Tal ideologización, que diría Walter Benjamín, es una operación que tipifica a los históricos grupos y estructuras de poder: Corona, Ejército, Iglesia, etc. Lo transmitido y heredado, lo que se nos hace recordar es sólo lo relevante para tales estructuras de poder, a saber: “revoluciones y guerras, pactos y acuerdos, tratados, etc.”. Así, si la historia es la historia de los grandes relatos de tales estructuras, y su decurso vital, cabe preguntarse, dice Vattimo, por lo marginal, lo diferente, lo otro, etc. Para Vattimo, es constatable que no existe una historia única, sino más bien imágenes del pasado que se recuerdan desde diversos

sería mejor, aunque no más perfecto (lo perfecto no tiene lugar, no es de este mundo). Pensar el futuro resulta una ilusión desde la perspectiva postmoderna. Veamos por qué. Desde la caída del muro de Berlín en 1.989, la descomposición de las repúblicas soviéticas y el ocaso de las ideologías de corte socialista, símbolos todos ellos que explican el mundo moderno, la modernidad se da por concluida³⁵⁰. La modernidad que se las prometía para garantizar un futuro mejor que el presente por mor de una idea de progreso indefinido, asistido por la ciencia y por la percepción del sentido unitario de la historia, deviene insostenible incertidumbre. Carecer de fundamento (*Grund*), de centro y de eje, es como carecer de un lugar para interpretar o dar sentido a la historia de forma objetiva, por lo que "no hay verdad última", sólo "aperturas históricas".



Junto a lo descrito me parece oportuno reseñar, que la realidad del mundo deja de ser susceptible de interpretación. El bombardeo masivo de información operado por las nuevas tecnologías, en todas direcciones y desde todos los ámbitos, la velocidad, la fragmentación de los hechos, la informática, los circuitos y las redes, los flujos y las turbulencias, nos sacan definitivamente de la órbita referencial de las cosas, dirá Baudrillard, quedando al cabo secuestrado el acontecimiento, imposibilitada la reflexión y evidenciada la carencia de sentido. El exceso de información que nos llega genera una suerte de electrocución. Produce una especie de cortocircuito continuo en que el individuo quema sus circuitos y pierde sus defensas. **La representación operada por los *media* no es a posteriori de lo real sino que precede a la realidad e incluso la define.** Lo representado se vuelve más real que lo real, a saber: hiperreal.

En resumen, la interpretación es irrealizable en un mundo en el que los sistemas de valores además se multiplican y los criterios de legitimación varían ¿Dónde nos sumergimos?, dirá Baudrillard: en la "simulación"³⁵¹ ("ficción"), **en la copia o imitación que sustituya a la realidad** y en la incertidumbre radical sobre la verdad y sobre la realidad misma del acontecimiento. El signo empieza a ser una réplica o, en términos de Baudrillard:

³⁵⁰ Francis Fukuyama, autor de "El Fin de la Historia y el último hombre", con ojo de lince pone el dedo en la herida advirtiendo que tras el ocaso de los grandes relatos ideológicos y el derrumbe de las estructuras políticas de corte salvífico, carece de sentido la guerra y la lucha de las ideas. No ser capaz, o mejor dicho, carecer de contrario oponente en la afirmación ideológica, quedando apresados por el capitalismo liberal occidental, es lo que Fukuyama denomina fin de la Historia y Lyotard, ocaso de los metarrelatos. La democracia de corte liberal es ahora el auténtico sentido de la historia, en el que la libertad, la inmunidad de coacción y la capacidad autónoma de elección son puestas en el eje sobre el que orbita la dinámica del mundo y donde la mirada del hombre elige como centro y horizonte su propio mundo.

³⁵¹ Cfr. BAUDRILLARD, Jean. "El año 2000 no tendrá lugar". El País. (13-X).

"a simular, una vez la realidad que representa, ha muerto"³⁵².

Peter Eisenman lo expresa de este modo en "El fin de lo clásico": "Cuando desaparece la distinción entre representación y realidad, cuando la realidad es tan sólo simulación, la representación pierde su fuente a priori de significación; y entonces es cuando pasa a ser tan sólo simulación"³⁵³.

No es casual entonces que Eisenman resalte las ficciones de "la representación, de la razón y de la historia", en torno a la arquitectura que, como todas las artes, eleva a categoría de concepto el propio tiempo.

5.3 Las tres ficciones: la representación, la razón y la historia

*Después de lo visto, podemos entender por qué Peter Eisenman hace hincapié en el ocaso de las tres grandes ficciones que de alguna manera han recorrido el pensamiento clásico arquitectónico, a saber: **la Ficción de la representación, la Ficción de la razón y la Ficción de la historia**. Estas tres ficciones advierte Peter Eisenman, en el fondo reflejan una simulación: del significado, de la verdad y de la eternidad. Vamos a intentar analizarlas, para darnos cuenta de que, tras el ocaso de ellas, sólo cabe la búsqueda de un discurso independiente: de ausencias, de máscaras, de arbitrariedades, de autonomía y emancipación total, de discontinuidades y fragmentos, en puridad una suerte de discurso y lenguaje **anticlásico**.*

*Quiero insistir en que los términos simulación y ficción son correlativos y postmodernos. La ficción y la simulación son procesos operados sobre el mundo como consecuencia de la tecnificación e hipermediatización de la realidad. Los acontecimientos sólo son productos elaborados por los medios de comunicación y, en su prolongación, hasta la realidad ésta deviene también acontecimiento. A "la ficción y a la simulación" se llega a través de la imposibilidad de distinguir lo verdadero de lo falso, lo natural de lo artificial, lo real de la imagen de lo real. La historia, advertirá Baudrillard incesantemente, no queda ajena a este proceso de mediatización. La historia será en este sentido, pura simulación al no poder tener lugar en un tiempo real sino simulado. La atomización de acontecimientos y el envío de mensajes en todas direcciones, no permiten que la historia alcance la velocidad de tales hechos y acontecimientos. Con razón, advierte Higinio Marín: "**La historia ya no es el lugar en el que las cosas pasan, sino que ella misma es la que pasa**".*

La forma que Vattimo considera para salir ileso de este engaño, no es otra que la devaluación masiva de todo lo percibido (pensamiento débil), de modo que sólo ficcionalizando el mundo podemos quedar ajenos a la civilización tecnológica que impone un mundo meramente mediático. Así, debilitando las pretensiones, no sólo las tecnológicas, también las metafísicas, consiguiendo que la realidad y el mundo sean algo más ligero y

³⁵² Cfr. BAUDRILLARD, Jean. *The order of simulacra*, en Simulations. Semiolext(e) Inc. Nueva York, 1.983. Págs. 8 y 9.

³⁵³ Cfr. EISENMAN, Peter. *El fin de lo Clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*. Arquitecturas Bis, nº 48. Barcelona, 1.984. Pág. 31.

liviano puede el sujeto postmoderno sobrevivir al acoso mediático, en definitiva a la imagen de lo real. La experiencia ficcionalizada de la realidad es la única posibilidad de ser libres, en definitiva, haciendo del mundo una ficción para nosotros.

Peter Eisenman ve en la historia de la arquitectura algo similar, y advierte con las tres ficciones que ahora comentaremos, el engaño de los convencionalismos en el lenguaje (la arquitectura es una forma de lenguaje) las represiones, los juegos dialécticos, las subordinaciones jerárquicas, etc. Y propondrá una suerte de juegos de disimulaciones (máscaras) para dar con el nuevo discurso de la arquitectura: “Mientras que la simulación intenta eliminar la distinción entre lo real y lo imaginario, “la disimulación” deja intacta la diferencia entre realidad e ilusión”³⁵⁴.

Veamos cómo lo expresa el propio Eisenman en “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”:

“Desde el siglo XV hasta nuestros días, la arquitectura ha estado bajo la influencia de tres “ficciones”- representación, razón e historia-. A pesar de la aparente sucesión de estilos arquitectónicos, cada uno con su propia etiqueta –clasicismo, neoclasicismo, modernismo, postmodernismo y así sucesivamente- estas tres ficciones han persistido en una u otra forma durante quinientos años. Cada una de las ficciones tenía un propósito fundamental: el de la representación, era dar cuerpo a la idea de significado; el de la razón, codificar la idea de verdad; el de la historia, rescatar la idea de lo atemporal de las garras del continuo cambio. Dada su persistencia será necesario considerar que este período manifiesta una continuidad de pensamiento arquitectónico. A este modo de pensar lo llamaremos clásico³⁵⁵. (...) “Si la representación era una simulación del significado de lo atemporal a través del mensaje de la antigüedad, la razón era una simulación del mensaje de la verdad a través del mensaje de la ciencia. Esta ficción se manifiesta con fuerza en la arquitectura del s. XX, como en la de los cuatro siglos precedentes. Su apogeo fue la Ilustración. La búsqueda del origen de la arquitectura es la manifestación primera del ansia por encontrar una fuente racional para el diseño.”³⁵⁶.

5.3.1 La ficción de la representación

En relación a la “**La ficción de la representación**”, el autor de “*El fin de lo clásico*”, considera por un lado que la arquitectura deviene puro “Texto” y por otro, que la percepción de lo representado al mismo tiempo “representa algo”; “algo que también representa algo”, y así en un proceso indefinido. Peter Eisenman coincide en esta cuestión con Umberto Eco. Recordemos que el profesor italiano ya advertía, a propósito de los análisis de sistemas lingüísticos, que para poder realizar tal análisis era del todo indispensable hacer uso de términos del propio sistema, los cuales remiten a otros términos también del sistema: “*el significado de una palabra siempre es otra palabra que tiene su propio significado. De modo*

³⁵⁴ Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Pág. 33.

³⁵⁵ Cfr. EISENMAN, Peter. *El fin de lo Clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*. Arquitecturas Bis, nº 48. Barcelona, 1.984. Págs. 29-30.

³⁵⁶ Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Págs. 29-37.

que cualquier análisis deviene proceso infinito o como advierte Umberto Eco "semiosis ilimitada"³⁵⁷ y en términos artísticos podríamos transferir el concepto como "representación ilimitada"³⁵⁸. Veamos como lo expresa el propio Eisenman:

"Antes del Renacimiento había una intersección o congruencia entre lenguaje y representación. El significado del lenguaje tenía un valor aparente, que se transmitía dentro de la representación; en otras palabras, el modo en que el lenguaje producía significado podía estar representado dentro de este lenguaje. Así las cosas: la verdad y el significado eran evidentes por sí mismos. (...) El significado era de facto. Por otra parte los edificios renacentistas y todos los edificios posteriores que pretendían ser arquitectura, tenían un valor porque representaban una arquitectura a la que ya se le había asignado un valor previamente porque eran simulacros (representaciones de representaciones); eran de jure. El mensaje del pasado se utilizaba para verificar el significado del presente. Precisamente, debido a esta necesidad, la arquitectura del Renacimiento llegó a ser la primera simulación, es decir, una ficción no intencionada del objeto."³⁵⁹



Esto no es una pipa: tan sólo es una imagen que representa una pipa, dirá Foucault, a propósito del cuadro de Magritte. El propio Magritte se pregunta: "¿Quién podría fumar la pipa de uno de mis cuadros? Nadie. Por consiguiente **NO ES UNA PIPA**". Lo que se representa no es lo representado, es una representación. (Ficción-simulación.)
Cfr. Michel Foucault. **Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte**. Anagrama. 7ª edición. (1ª edición, mayo de 1.981) Barcelona, 2.004. Pág. 18.

No hay posibilidad de representar algo que no remita a otro algo, en un proceso sin fin, de manera que cualquier representación es un convencionalismo, una suerte de pacto entre emisor y receptor, que pone límite a tal proceso infinito. El arquitecto americano define esta cuestión como "catacresis"³⁶⁰: "disyunción entre signo y significado. No hay un único significado para un único signo y ya no existe una verdad en la relación entre signo y significado"³⁶¹. Y como se ha perdido el carácter unívoco del significado respecto del significante, entonces los signos (las formas) serán reemplazados por lo que Derrida llama el "gram". El "gram" es el procedimiento por el que unos materiales ya constituidos, herederos de otro linaje y originarios de toda suerte de contextos culturales, se diseminan en un nuevo lugar o emplazamiento, que queda de esta forma lleno de citas múltiples, polifónicas, a saber, discontinuas. El texto, así entendido, queda conformado por un conjunto indefinido de "citas de citas", al más puro estilo

³⁵⁷ Cfr. ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen. Barcelona, 1.977. Pág. 231.

³⁵⁸ A esta cuestión dedica el libro "*Esto no es una pipa*" Michel Foucault.

³⁵⁹ Cfr. Peter Eisenman. *Op. Cit.* Pág. 30.

³⁶⁰ Cfr. Fuensanta Nieto & Enrique Sobejano. *Entrevista a Peter Eisenman*. Revista del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid., nº 270. Madrid, 1.988. Pág. 127.

³⁶¹ Cfr. Fuensanta Nieto & Enrique Sobejano. *Op. Cit.* Pág. 130.

borgiano, que conforman un elenco de huellas y diferencias a desenmascarar. Peter Eisenman transferirá Derrida a la arquitectura, citando, atrayendo, rompiendo los contextos y generando a partir de ellos nuevos textos. Harvey expresa la cuestión de la siguiente forma:

"Los escritores que crean textos o usan palabras lo hacen sobre la base de todos los demás textos y palabras que han encontrado y a los lectores les sucede lo mismo. Entonces, se percibe la vida cultural como una serie de textos intersecándose unos con otros, produciéndose más textos (incluidos los del /la propio/ a crítico/ a literario/a, que aspira a producir otra pieza literaria en la que los textos considerados están intersecándose libremente con otros textos que él o ella cree que nos han influido). Este tejido intertextual tiene vida propia. Todo lo que escribimos transmite significados que no podemos o no podríamos siquiera pensar, y nuestras palabras no pueden decir lo que queremos decir."³⁶²

Lo que supone para la arquitectura la deconstrucción, es la experimentación de que el sentido deja de ser reconocible y accesible, que no hay algún sentido que se esconda tras del signo, que la lectura tradicional de la arquitectura no resiste ante la experiencia del texto en cuanto texto, que la presunción de una interpretación general y la resolución de diferencias basada en acuerdos previos y métodos de interpretación, es una ilusión clásica.



Este proyecto de Peter Eisenman, para la nueva sede del Gobierno de Cantabria, revela el anticontextualismo, la fisuración longitudinal y la atonalidad de la arquitectura respecto de la historia.

Un artista moderno da por sentado que hay una suerte de relación entre lo representado y cómo se representa lo representado. Dicho de otro modo: existe una relación entre lo que se dice en una obra de arte y cómo se dice, no en vano el formalismo del arte moderno está basado en la idea de que el sentido resulta de la forma, siendo así que **significante y significado** constituyen una unidad indisoluble. Sin embargo, un deconstructivista como Eisenman no percibe tal unión intrínseca, es más, diría que no

hay signo físico de lo significado. Volveremos en las conclusiones del presente trabajo sobre esta cuestión (**4.3 los significados son sólo signos: ¡Deconstruyamos!**) y advertiremos que la imposibilidad de hallar la verdad unívoca del significado es una coartada formidable para el fenómeno deconstructivista. Así pues, si lo que se representa se hace según unas pautas convencionales que permiten el reconocimiento y la comunicación, entonces dirá Peter Eisenman la arquitectura (representación de representaciones) de una parte deviene previsible, poco espontánea y creativa; y, de otra parte, simula el significado, lo pactado. En última estancia simula la verdad. Dicho de otro modo: **en la arquitectura, la representación es una ficción**, una simulación de la realidad.

³⁶² Cfr. HARVEY, D., *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford, Basil Blackwell, 1.989 pág 49 en Arthur D. Efland & Ferry Freedman & Patricia Stuhr. *Op. cit.* Pág. 180.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

En este sentido y tras lo visto arriba, el mecanismo operado en la arquitectura por Eisenman es el *scaling*: variación polifónica de escalas para un mismo ámbito y objeto. Con este mecanismo consigue la pérdida referencial del orden dominante alrededor del cual giren y orbiten las dimensiones y escalas de los elementos arquitectónicos del mismo objeto. Desaparece la escala dominante, la referencia a algo. La proporción se pierde en el juego de dimensiones y composiciones variables. El *scaling* llevado a cabo en el proyecto de Romeo y Julieta, en Verona o en el *Convention Center Columbus*, de Ohio, facilita y potencia el objetivo pretendido de pérdida total de referencialidad. Nada hay que prevalezca sobre el resto, es más, todo adquiere el mismo protagonismo y ninguno al mismo tiempo. Desaparece la jerarquía de dimensiones y elementos, lo servido de lo sirviente, en definitiva desaparece el orden. Todos estos mecanismos (jerarquías, orden, subordinación) son para Eisenman restos de procesos metafísicos que se han filtrado en la arquitectura y que la sitúan en un frente dialéctico, donde todos los elementos arquitectónicos se enfrentan y acaban por subordinarse unos respecto de otros, prevaleciendo lo referencial (fuerte), lo dominante y totalitario, devaluándose el resto (lo otro y diferente) que queda como marginal.



En esta imagen del Convention Center Columbus en Ohio, de Peter Eisenman, se revela la multiplicidad polifónica de escalas, *scaling*, en la misma fachada y para el mismo edificio con el carácter a-referencial y atonal que deja tras de sí a la composición clásica.

En “*Moving arrows, eros and other errors*”³⁶³, explica Peter Eisenman el concepto de *scaling*, al que define como gran agente desestabilizador: “*En scaling no hay un referente único y privilegiado y por tanto no hay valor originario. Cada cambio de escala alude a características específicas e intrínsecas de cada escala. El scaling libera a la arquitectura de la metafísica*”.³⁶⁴

³⁶³ Cfr. EISENMAN, Peter. *Moving arrows, eros and other errors*. Revista del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid., nº 270. Madrid, 1.988. Pág. 67.

³⁶⁴ Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Pág. 67 y ss.

Para ello la geometría tradicional es alterada, los sistemas binarios y dialécticos se desvanecen (dentro-fuera, forma-función, ornamento-estructura), en las rupturas y fragmentaciones. Así, la estabilidad misma (la *firmitas*) tonteará con el colapso, dando la sensación de estado previo a la rotura. Frente a la estabilidad (término heredado de la metafísica por su univocidad y estaticidad unidireccional) la inestabilidad, frente a la continuidad, la discontinuidad; frente a lo simbólico y unido, lo diabólico y fragmentado.

El *scaling* es así para Eisenman el proceso de liberación de la metafísica que habrá de llevarse a cabo en la arquitectura. Para tal proceso son condicionantes previos: **la discontinuidad, la recurrencia y la autosemejanza.**



En el museo de Bilbao, de Gehry, también se multiplican las discontinuidades y las fracturas. El mecanismo de *scaling* también se manifiesta en este espacio, para nada definitivo, siempre cambiante y arreferencial.

resulta posible la recombinación, pero no es posible ni fiable en modo alguno la interpretación cabal de todo el texto original que ha estallado en múltiples astillas. En resumen, la discontinuidad lo que verdaderamente genera son los espacios intersticiales, que a la postre son los más seguros y fiables. Lugares en los que al menos, se puede gozar, sufrir, amar u odiar, sentir en última instancia, pero difícilmente se puede pensar de manera racional y metafísica.

La discontinuidad es el mecanismo que genera la imposibilidad de poder advertir el sentido unitario en el discurso arquitectónico. El principal medio para conseguirlo es la pérdida de referencialidad geométrica y la fragmentación. Con la fragmentación, las partes del objeto quedan absueltas, diríamos, yuxtapuestas sin hilo y nervio que las una y de sentido a la vez. Sin la geometría el objeto arquitectónico pierde el soporte que la hace entendible, simbólica, transmisora y reveladora de contenido. De modo que sin geometría, sin hilo y nervio que enhebre los fragmentos discontinuos, los lugares más seguros que quedan son los intersticios, a saber, los espacios entre fragmentos. Los fragmentos ya no son parte de un texto sino que ellos mismos se convierten en “texto” autónomo, autorreferencial, es decir, en “*estructuras de su propio ser*”, dirá Eisenman.

La discontinuidad del espacio arquitectónico es similar a la discontinuidad de cualquier mensaje, en el que sólo cabe el reconocimiento de los contenidos parciales, cuya recomposición queda al arbitrio del espectador, viajero, etc. No hay mensaje único, la univocidad se ha desvanecido, sólo

La recurrencia es otra de las presunciones del *scaling*. Pretende abolir, a mi modo de ver, el concepto de origen, de contexto, de historia, de tradición, en última instancia de “comienzo”. Por eso, el mecanismo ha de ser “la recurrencia”, la originalidad de una novedad inédita y súbita. Una suerte de ontología desde el sujeto y sin tradición.

Si recordamos, el concepto de novedad clásico tiene mucho que ver con la noción del “descubrimiento” de lo que no cambia, de lo que siempre es igual, de lo atemporal y lo eterno. Nuevo, para un clásico, es lo que no se agota, lo atemporal, lo que siempre da de sí. En cambio, lo nuevo en la Ilustración es lo inédito, a saber: lo verdaderamente original y originario, en última instancia lo que no tiene más origen que el propio sujeto que ya se ha emancipado. Así pues, esta segunda acepción es más propia de la creación que del descubrimiento. La creación supone una acción del sujeto, mientras que en el descubrimiento la pasividad es más evidente ante la concepción de una realidad exenta y exterior al sujeto. En la versión ilustrada y moderna de la novedad predomina la concepción de la principal acción del sujeto, que o bien le concede el estatuto de lo real a lo recibido por los sentidos, o bien lo crea inéditamente en un proceso de emancipación de autoridades, y tradiciones. Lo que sucede es que tal novedad no impide, hasta las vanguardias del siglo XX, el reconocimiento de una norma o ley que regule la composición. Todavía no hay ruptura total.

La recurrencia en Eisenman llega aun más lejos que en la versión ilustrada: es el fin de cualquier comienzo. Nuevo será lo que no tiene origen ni genealogía, lo que no es predecible a partir de unas consideraciones iniciales. De modo que, sin origen ni linaje, sin tradición ni historia, sin contexto y sin Dios, sin Ley, lo creado es desde la nada, desde un sujeto que no crea más que a partir de la ausencia de ontología y tradición, es decir, a partir del nihilismo. A partir de las vanguardias, y tras el desenmascaramiento de las estructuras que preformatean el conocer, la ruptura es total: el sujeto ya no está emancipado como en la modernidad sino que está absuelto, flotante. Ya no cabe el reconocimiento común sino la percepción subjetiva de un espectador al que le queda el sentir y el fluir ante la imposibilidad de dar con el hilo argumental del objeto representado. Así, lo creado siempre es recurrente, a cada cual le sugerirá algo. En definitiva, pura afirmación de la voluntad libre del sujeto que carece ya de estructuras previas al conocer. En pureza, carece de toda suerte de ontología y de tradición.

La existencia de una finalidad, en la arquitectura clásica y moderna, es posterior a un valor o condición original que informa todo el proceso arquitectónico. De modo que **la liberación de tal origen-valor es el punto de partida de una arquitectura no tanto emancipada como absuelta**. Las determinaciones y valores previos a la arquitectura son ficciones de la razón y de la historia y hacen de la arquitectura un “efecto”, un “objeto subordinado”, “*un mecanismo destinado a ser usado y dar cobijo*”, advierte Eisenman. De modo, que sin origen ni *a priori*, se trata de proponer una alternativa: **la recurrencia**, lo “carente de valor externo” derivado del significado, la verdad o la atemporalidad. Así pues, “*se trata de encontrar un comienzo que no esté condicionado por un origen histórico, con un valor supuestamente evidente en sí mismo*”³⁶⁵. **La recurrencia es el punto de partida sin**

³⁶⁵ Cfr. EISENMAN, Peter. *El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin*. Arquitecturas Bis, nº 48. Barcelona, 1.984. Pág. 34.

valor, exento de valor universal exterior a la arquitectura, es "el fin del comienzo".

La **autosemejanza** es la presunción de la estructura autónoma del ser de la arquitectura. La autosemejanza es correlativa a la consideración de la ausencia de un origen de valor impuesto a la arquitectura exteriormente a ella misma. La recurrencia es al fin del comienzo, lo que la autosemejanza es a "el fin del fin"³⁶⁶. De modo que la liberación de cualquier fin u objetivo también es constitutiva de la arquitectura no clásica o anticlásica que propone Eisenman en el fin de lo clásico.

El concepto de novedad moderno, que entendía como un hito dentro del progreso lineal de la humanidad hacia su plenitud final conclusiva, es entendido por Eisenman como mera ficción, pues confería "un valor falso al presente". Al romperse la continuidad y la unidad de los hechos de la historia (discontinuidad), cualquier representación es mera creencia. Sin embargo, sin comienzo ni fin, cabe la verdadera invención no amenazada por valores de verdad. Ahora carece de sentido la dialéctica, no cabe la superación de opuestos binarios en el movimiento progresivo hacia el fin, pues el fin mismo se ha desvanecido. No ha lugar definitivamente a las estrategias, ni al carácter metafórico de los elementos arquitectónicos; sólo al puro y apasionado voluntarismo.

5.3.2 La ficción de la razón

Cuando en "El fin de lo clásico" se refiere a "La ficción de la razón", manifiesta el cansancio que el pensamiento occidental presenta al descubrir que en todo el proceso de desenmascaramiento de cualquier estructura apriorística no hay nada: "la razón es la simulación del significado de la verdad a través del mensaje de la ciencia"³⁶⁷. Dicho de otro modo, el post-estructuralismo ha percibido que en el hombre no hay algo que oriente su pensar ni su conocer ¿Cómo advertir entonces la verdad de las cosas sin apoyatura firme, sin eje, ni centro? ¿Acaso no es irrelevante la verdad? ¿Es posible que definitivamente carezca de sentido encontrar el sentido? ¿Es posible una legitimación formal de la arquitectura cuando su forma es la forma del nihilismo?

Y a esa situación ha llegado después de percibir que las estructuras que se pensaba preformateaban el pensar y la vida (Marx, Freud y Lévi- Strauss) no sólo no son tales sino que tales estructuras están huecas. Peter Eisenman coincide en esta cuestión con Deleuze y Guattari³⁶⁸. De todas formas, quiero que exploremos la referencia a la ficción de la razón y a su correlativa simulación de la verdad.

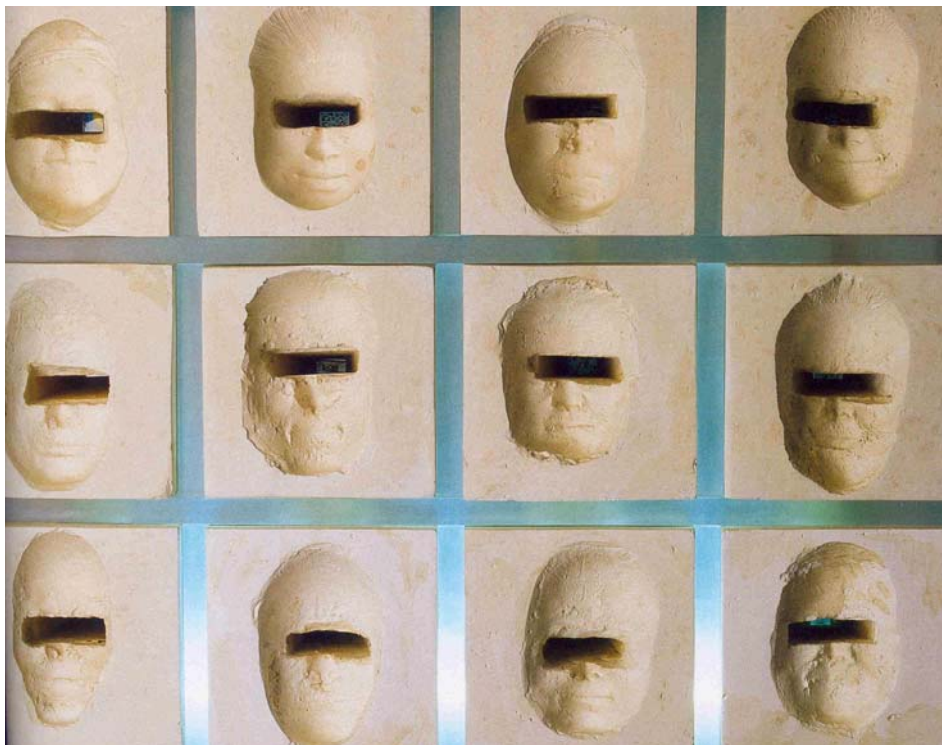
La razón es la simulación del significado de la verdad a través del mensaje de la ciencia, advierte Eisenman. Buscar el origen, dar con el acta fundacional, es la manifestación

³⁶⁶ Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Pág. 34.

³⁶⁷ Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Pág. 31.

³⁶⁸ Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona, 1.993.

del ansia por hallar la piedra filosofal del diseño. Sin embargo, hemos visto que la razón se ha plegado sobre sí misma y, al hacerlo, ha iniciado el proceso de su propia inhabilitación, revelando que la única forma de salvarse es recurriendo a ella misma, a saber, tirándose de la coleta hacia arriba, por lo que la razón deviene ficción. La razón que intentó sobreponerse en la modernidad a los a priori naturales y divinos, volvió a erigirse en a priori, sobrecargado de valor, con las nociones de forma, función, incluso tipo. La razón no puede probar nada sobre sí misma, como no sea apelando a ella misma. De manera que no resulta posible dar con la imagen arquitectónica de la razón, pues la razón siempre habla de sí misma.



Peter Eisenman sabe que la razón en modo alguno es inocua, hasta el punto de que la realidad, cuando se siente percibida, se ruboriza, de modo que lo que podemos representar es una versión avergonzada de lo real. Que la razón dice y piensa sólo un perfil de la realidad pero que no la agota. Así, la razón técnica analiza la versión técnica del mundo, la artística lo artístico, etc. La razón que tras la modernidad se ha desmembrado en multitud de lenguas babélicas sólo parece dar cuenta de la versión de la realidad a la que se refieren, a saber: técnica, artística, literaria, científica. Lo que se percibe de lo real, o mejor lo que el hombre impone a lo real, de alguna manera ya está anticipado por el perfil de la razón astillada que la percibe y la piensa. Así pues, si los ojos ven sólo lo que los ojos pueden ver, la razón sólo piensa lo que la razón puede pensar que no es toda la realidad, ni toda la verdad. En este sentido, Eisenman advierte que con el tipo de razón astillada y reduccionista que manejamos, la verdad global de lo real es inabordable, quedando al cabo, como salida la percepción de que la realidad a la que no llega el tipo de razón que se maneje, es

simulada.

Otro aspecto que quiero resaltar, el del carácter impositivo de la razón, ya ha sido tratado, pero me parece oportuno traerlo a colación. Si la razón impone su forma de conocer a lo conocido, desvelándose sólo lo que este tipo de razón puede conocer, cabe preguntarse por el tipo de estructuras previas al conocer que orientan, determinan y preformatean el conocimiento. Tales estructuras previas llegados al s. XX quedan recogidas según Marx, en la lucha de clases; para Freud, en la pulsión consciente y para Lévi-Strauss en los lazos de parentesco y las estructuras lingüísticas. Las reacciones frente a tales estructuras son las propias de desenmascaramiento y de desvelamiento. Si las analizamos brevemente quizá podamos hacernos cargo de por qué el post-estructuralismo lo que propone es la aleatoriedad, la absolución definitiva del sujeto respecto de cualquier suerte de referente que es, a mi modo de ver, un punto común con la teoría de Peter Eisenman.

Las estructuras previas surgen, en frase de George Steiner, "*como consecuencia del agotamiento de la teología y de la metafísica, que han dejado un inmenso vacío en el centro mismo de la existencia intelectual y moral de Occidente*"³⁶⁹. De modo que los credos sustitutorios y las nuevas "teologías sustitutorias" (estructuras previas) tienen los mismos atributos que lo sustituido, a saber: carácter de totalidad con pretensión de explicarlo todo y existencia de textos canónicos del genio inspirador. Así, advierte Steiner, el marxismo, el diagnóstico freudiano y la antropología estructural de Lévi-Strauss, se presentan como estructuras totalizantes, estructuradas y organizadas canónicamente, como imagen simbólica del sentido de la existencia humana y definitoria de lo que es el sujeto. Los tres frentes estructurantes antes mencionados son muy semejantes a la metafísica que se pretende sustituir y reemplazar, porque como dice Steiner: "*en toda gran batalla, uno empieza a hacerse semejante a su oponente*"³⁷⁰. Es el propio Steiner quién "desenmascara", a tenor de la experiencia histórica, que tales estructuras no sólo son totalizantes sino que también han fracasado, por lo que apelar a tales estructuras para explicar el mundo y el hombre deviene ilusión si no evasión.

La estructura sustitutoria que propone el marxismo, habla del progreso del hombre, desde la esclavitud hasta el reino futuro de la justicia perfecta, la nueva aurora de la libertad. Sin embargo, las predicciones marxistas no se han cumplido. La experiencia y la historia han puesto de manifiesto que el totalitarismo más brutal se pudo interpretar como "*la necesaria etapa de transición entre la lucha de clases y la utopía*"³⁷¹. La historia también manifiesta que ni el capitalismo se ha derrumbado ni la clase obrera ha superado su paupérrima situación, seducida definitivamente por el estado de bien-estar. De modo que el marxismo se revela como una estructura sustitutoria vacía.

El psicoanálisis freudiano, advierte Popper, no está sujeto a falsación, de modo que, en puridad, no puede hablarse de ciencia real, pues no ha habido hasta la fecha confirmación clínica o experimental alguna. Sin embargo, ha de reconocerse "la fuerza

³⁶⁹ Cfr. STEINER, George. *Nostalgia del Absoluto*. Biblioteca de ensayo Siruela. 1ª edición. Febrero de 2.004. 7ª edición, Enero de 2.004. Madrid, 2.004. Pág. 15.

³⁷⁰ Cfr. STEINER, George. *Op. cit.* Pág. 21.

³⁷¹ Cfr. STEINER, George. *Op. cit.* Pág. 28.

sugestiva, la sutileza descriptiva de las clasificaciones y categorías freudianas”. En definitiva, las propuestas de Freud también conforman una suerte de post-teología, o de estructura sustituta, que pretende liberar al hombre de las teologías y la metafísica. Steiner advierte en “Nostalgia del Absoluto” que *“Freud trataba de desterrar las sombras arcaicas del irracionalismo, de la fe en lo sobrenatural. Su promesa, como la de Marx, era una promesa de luz que no se ha cumplido. Al contrario”*³⁷².

La última de las estructuras sustitutivas que, según lo visto anteriormente determinan el actuar humano, es la que Levi Strauss desarrolla en su **antropología estructural** y que en cierto modo sintetiza las anteriores. Lévi-Strauss habla de la decisiva influencia de Marx y Freud en su vocación y en sus métodos. De hecho, quiere completar, corregir y mejorar los trabajos de sus predecesores. Para ello, arranca preliminarmente de *“la investigación marxista de las fuerzas sociales y la cartografía freudiana de la conciencia”*. Para Lévi-Strauss debe existir un profundo acuerdo armónico entre la lógica interna del cerebro y la estructura del mundo exterior, hasta el punto de que de su pensamiento se puede sostener que la interacción entre las constricciones biológicas por una parte, y las variables socioculturales por otra, determinan nuestra condición. Tratará de establecer los principios de correspondencia que conectan la evolución psicoanalítica del hombre, la estructura de nuestro cerebro, la naturaleza del lenguaje y nuestro entorno físico.

El estructuralismo de Lévi-Strauss aparece fruto de una profundización en la lingüística. La lingüística se ha dado cuenta de que es más importante que el contenido de las palabras, el contexto en el que éstas se dan; en definitiva, el conjunto de relaciones que cada estructura entabla con las demás. Lo que sucede, y esto es lo que advierte con rotundidad el estructuralismo, es que este contexto no ha sido establecido conscientemente, sino que se ha elaborado inconscientemente por la colectividad humana, de tal forma que cada sujeto se somete a tal elaboración inconsciente. Lo que verdaderamente “denotan” las palabras no es tanto su contenido como la estructura relacional a la que se someten. De nada servirá conocer el contenido, si se ignora el contenido en el que tales palabras acontecen. En este sentido se puede decir que el estructuralismo de Lévi-Strauss no intenta definir sino más bien definir posiciones. Al estructuralismo no le interesa la genealogía de los conceptos, sino el conjunto de relaciones que es posible advertir en un determinado momento. Así pues, prevalece la estructura sobre el sujeto o la palabra, en tanto que ésta es considerada como una entidad carente de relaciones y, por tanto, autónoma respecto de relaciones internas. En resumen y para lo que ahora nos ocupa, el hombre pierde su libertad en cuanto tal. Está sometido a estructuras de corte lingüístico, biológico, psicológico, sociológico y económico que lo trascienden y superan. **El hombre ya no se hace a sí mismo, sino que lo es como producto de una conciencia colectiva superior a él, de la que a lo sumo es expresión. El hombre se comunica entonces con la sociedad a través de las estructuras inconscientes que lo preformatean.**

Como conclusión a este apartado podemos plantear las siguientes cuestiones: **1.** El estructuralismo, más que ser una auténtica explicación, deviene constantemente clasificación. **2.** El ahistoricismo, la absolutización del lenguaje como marco, el origen indeterminado del inconsciente así como la visión idealista de la cultura conducen a pensar

³⁷² Cfr. STEINER, George. *Op. cit.* Pág. 57-58.

el estructuralismo como un mar de especulaciones filosóficas. **3.** De otra parte, cabe sostener a mi juicio la siguiente pregunta: ¿Qué actitud podemos esperar de una teoría que concibe al hombre gobernado por estructuras inconscientes contra las que éste no puede rebelarse, que no se sabe quién ni cómo las puso donde las encontramos, pero cuyo contenido nos invita a asumir la imposibilidad de imprimir en la humanidad cambios que vayan más allá de la propia estructura?

5.3.3 La ficción de la historia



Verona a dos escalas distintas, de modo que el Castillo de Julieta se registra como una presencia activa sobre la tumba de Julieta, en el cementerio de Verona.

ficciones, tendría entonces que ser posible el proponer una arquitectura que encarnara otra ficción, una que no sostuviera por medio de valores universales el presente y, lo que es más importante, que no considerara como su propósito reflejar estos valores³⁷³.

Hasta la modernidad, el tiempo no fue concebido en términos dialécticos. En la época clásica el arte carecía de más finalidad que la propia manifestación de “la inefabilidad y la atemporalidad”. Lo representado y el mecanismo para representarlo eran casi lo mismo,

³⁷³ EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Pág. 33.

pues lo clásico no podía ser representado o simulado, “sólo podía ser”. El cristianismo supera la atemporalidad del eterno retorno con el sentido lineal de la historia, apareciendo, ahora sí, la noción de pasado y de futuro. La atemporalidad, en concreto la belleza atemporal y absoluta que cabía pensar en la Antigüedad clásica, desaparece tras el proceso operado por la modernidad, que la sustituye por una belleza relativa, ligada al tiempo y a la propia época. Existe un comienzo y un fin, de modo que lo que media entre ambos es el tiempo que se desarrolla progresivamente hasta un estado de plenitud conclusiva, bien en la intrahistoria (Marx), bien en la transhistoria (San Agustín).

Llegados a la Modernidad (Renacimiento e Ilustración), la concepción de la historia se torna dialéctica, como ya se ha indicado, siendo correlativa a tal concepción la dimensión progresiva de la misma y, al cabo, llegados al siglo XIX, al *zeitgeist*³⁷⁴ (espíritu o carácter de los tiempos)³⁷⁵. El presente es así el momento culminante hasta ese mismo instante de progreso de la historia; instante en el que queda cristalizado el espíritu que anima a esa época. Desde esta concepción, como ya se vio en los apartados **2.5 y 2.6** del presente trabajo, cabe el concepto de novedad como “lo inédito”, como aquello que no tiene origen, y que por ser posterior es más perfecto, frente a la novedad clásica que era justamente lo eterno e inmutable, lo que no se gastaba.

Sin embargo, no está claro que la modernidad arquitectónica superase limpiamente el concepto clásico de belleza y de tiempo, que tenían el carácter de atemporales. Sustituyó ambos conceptos por el de *zeitgeist*, asumiendo éste los valores atemporales de los que pretendía sustituir. En definitiva, el carácter absoluto del espíritu de los tiempos mantiene el tono totalizante y omniabarcante de la belleza y la atemporalidad clásicas: la noción universal clásica de tiempo (natural, divino y absoluto) es sustituida por la noción universal de *zeitgeist* (artificial, cultural, epocal y relativo): lo absoluto es reemplazado por lo relativo, al que se le da estatuto de absoluto. Así pues, la modernidad volvió a caer en el dogmatismo, sólo que el dogmatismo era el recíproco: frente a la simetría, la asimetría; frente a la forma, la función; frente a la estabilidad, el movimiento.

Se da la paradoja de que el movimiento moderno, que pretendía superar el inmovilismo de la antigüedad clásica, cayó en otro error que ya advertimos en este trabajo³⁷⁶. Al considerar el presente como momento de culminación, y el futuro como momento culminante posterior, no es capaz de prever los fenómenos insólitos e inéditos de la ciencia, (descubrimientos y genialidades) que pueden modificar las condiciones iniciales y hacer del futuro algo imprevisible. La consideración del futuro como “prolongación del presente”, dentro del progreso continuo de la historia, hace del futuro algo previsible pero del todo irreal porque las genialidades no son anticipables. De manera que el movimiento moderno adoptó la forma del adversario y se volvió dogmático, a saber, histórico y atemporal, y en definitiva clásico. Cabe preguntarse con Eisenman por qué los modernos no se vieron como un episodio dentro del decurso progresivo de la historia sino culminantes: “*Estaban atrapados*

³⁷⁴ Ver apartados **2.5 Modernidad: perfectibilidad y *Zeitgeist*** y **2.6 La profetización del futuro**, del presente trabajo.

³⁷⁵ Peter Eisenman, advierte a raíz de la consideración del *zeitgeist* que “*tan sólo era necesario identificar el espíritu gobernante para saber qué estilo arquitectónico era el propiamente expresivo o relevante de la época*”. Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. Cit.* Pág. 32.

³⁷⁶ Este punto ha sido tratado, de manera más extensa, anteriormente en el apartado: **2.2.6 Paradojas de la modernidad**.

ideológicamente por la ilusión que significaba el creer en la eternidad de su propio tiempo"³⁷⁷.

De otra parte, no saberse inmerso en la tradición sino superpuesto a ella, deja a la cultura sin referencias, perdiéndose la propia noción de época, reconociéndose sólo como episodio dentro de algo que se desconoce. Para conocer el carácter epocal de la cultura, es decir el *zeitgeist*, es necesario salirse fuera de la historia y, al no poder conocer el *zeitgeist*, y toda vez que la cultura se ha emancipado de la tradición, carece de orientación y pierde toda su autoridad. De manera que, como advierte Eisenman, no resulta posible ni fiable la cuestión de la arquitectura en relación al *zeitgeist*: *"la arquitectura no puede establecer su relevancia en consonancia con el zeitgeist; nos encontramos en una situación tal que hace preciso volverse hacia otra estructura"*³⁷⁸: **la ausencia, la independencia de valores externos, la creación libre de significados, la disimulación; en resumen, una representación de sí misma, de sus propios valores y de su experiencia interna.**

Así pues, si la arquitectura representaba el carácter cultural de cada época y hemos visto que resulta del todo imposible, pues para hacerlo habría que estar fuera de la historia, lo que la arquitectura ha representado clásicamente era meramente una ficción de cada época: los valores tradicionales que quedaban reflejados en la representación, en la razón y en la historia carecen de legitimidad, **son mera simulación**. Resultando que **sin valores, sin verdad, sin referencia atemporal y universal, la arquitectura como representación de tal espíritu epocal pierde definitivamente su condición clásica, pues todo lo que ha revelado ha sido mera simulación.**

Ahora estamos en situación de abordar otra cuestión correlativa a lo descrito arriba: ¿Cómo encarnar el espíritu de una época sin espíritu? Ya hemos indicado que en esta nueva *Pax Romana* de la globalización, el ocaso de las ideologías, la hipermediatización de la sociedad, el fin de la historia moderna y la fragmentación de los hechos que devienen acontecimientos, hacen prohibitiva la reflexión en torno al presente y la interpretación del propio mundo. No pocos intelectuales se han adelantado a confirmar la imposibilidad de encontrar el sentido, incluso la legitimidad de tal situación, hasta el punto de sostener la irrelevancia de la cuestión del sentido o del significado de lo real.

Sin embargo, no ser capaz de dar con el *zeitgeist* de nuestra época no es para nada irrelevante arquitectónicamente. Recordemos que, al menos desde la Ilustración, la arquitectura ha tenido una clara vertiente ideológica. Lo advierte el propio Eisenman en ***Formar lo proscrito***: *"Desde Piranesi, Schinkel y Ledoux hasta Le Corbusier, la arquitectura se ha presentado siempre como un acto crítico"*³⁷⁹, oscilante de un extremo ideológico a otro, pero a la búsqueda de la encarnación formal de "Lo relevante", en puridad elevando a categoría de concepto el propio tiempo. De manera que la arquitectura también encontraba su razón de ser en la significación ideológica de su propia época. En este sentido, ser y significar son correlativos y así, la arquitectura se revelaba como discurso simbólico y

³⁷⁷ Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Pág. 32.

³⁷⁸ Cfr. EISENMAN, Peter. *Op. cit.* Pág. 32.

³⁷⁹ Cfr. EISENMAN, Peter. ***Formar lo proscrito: Arquitectura, función y significado***. Arquitectura viva nº 50. Madrid, 1.996. Pág. 17.

significativo.

Ahora bien, como ya se ha indicado arriba, nuestra época no es capaz de significarse como no sea a través de la carencia de significado y de sentido. Su *zeitgeist* es justa y paradójicamente la carencia de tal carácter ideológico y epocal. Cabe preguntarse: ¿Cómo significar y cómo simbolizar lo hueco, lo vacío, lo nihilista, lo que no ha sido capaz de unificarse ni de hallar su identidad? ¿Cabe, en la actualidad deconstructivista postmoderna, una arquitectura que signifique la nada? ¿Tiene sentido una iconografía arquitectónica que intensifique formalmente la ausencia de ideologías?

Así pues, si la arquitectura siempre tiene una forma y la forma debe significar algo, parece que la forma de la nada no tiene por qué remitir a algo que seamos capaces de reconocer. La cuestión que se abre a partir de este momento es cómo dar con los criterios de legitimación formal, si lo convencional, lo canónico y lo intrínsecamente arquitectónico (*utilitas, firmitas y venustas*) carece de sentido. Parece que, al cabo, aislada, emancipada y absuelta, la arquitectura se queda sola con ella misma, a saber: artefacto formal para ser vista. Fernández Galiano lo expresa del siguiente modo: "*la arquitectura informe (la deconstructivista) es muy formal*"^{380, 381}.

5.4 La simultaneidad de *Zeitgeists*

En este trabajo se ha hecho hincapié en que nuestra época está marcada, casi definida, por la acción de los medios de comunicación. Tal acción, operada sobre la realidad, no sólo ha vuelto al mundo doméstico sino que lo ha uniformado y homogeneizado globalmente. La cibernes y la información, el desarrollo tecnológico e informático, el salto de lo mecánico a lo dinámico y de éste a lo electrónico, en definitiva, la red ha conseguido generar una suerte de idéntico espíritu epocal, del que simultáneamente participan multitud de personas de diversos países, lenguas y condición. En nuestra actualidad puede darse la paradoja de que un ciudadano de Amsterdam se sienta más identificado con otro de Nueva York que con uno de la misma capital holandesa.

Esta simpatía entre personas de distinto origen, idioma y territorio tiene lugar en un momento de la historia (Tercera modernidad, tardomodernidad globalizada, etc.) en el que la economía ha dejado de estar vinculada a la tierra y a cualquiera de los mecanismos de transformación de los productos de ella obtenidos. La nueva economía no necesita de materias primas, ni siquiera una población obrera homogénea que comparta el mismo idioma y cultura. La nueva economía, la que no está atada al lugar de producción ni de transformación de las materias primas, ni a una cultura y tradición concretas, se fundamenta en la gestión, en concreto en la gestión del conocimiento. Siendo así que esta situación posibilita que los centros de gestión del conocimiento (base de la nueva economía) estén situados a miles de kilómetros del lugar de producción.

³⁸⁰ Cfr. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. *Formas de lo informe: Arte y arquitectura bajo el signo de Baitalle*. Arquitectura viva nº 50. Madrid, 1.996. Pág. 25..

³⁸¹ Sobre esta cuestión insistiremos en la revisión conclusiva del presente trabajo.

En la actualidad cabe sostener el desvanecimiento del concepto de ciudad tradicional como lugar en el que los acontecimientos suceden, pues, como se ha visto, la tierra y el territorio se han desvinculado de la nueva economía, siendo la red el ámbito en el que los hechos acontecen. Los límites tradicionales entre culturas y lugares se han difuminado, que diría Giddens; el espacio se ha reducido hasta la desaparición (no-lugar) en contraste con la aparición del tiempo real y simultáneo en economía y comunicación.

La arquitectura ha estado tradicionalmente ligada al lugar en el que los hechos acontecían, y al mismo tiempo era la encarnación del espíritu que animaba una época. Como ha hecho notar el propio Eisenman en el caso de *"el plan de Sixto V para Roma a finales del XVI que encarnaba las relaciones Iglesia y estado, el plan Haussman para París que representaba la relación entre el Estado y la nueva tecnología y el Plan de Le Corbusier para La Ville Radieuse, que manifestaba la relación entre tecnología y la ideología progresista del Movimiento Moderno"*³⁸², en la actualidad y para el caso que nos ocupa, la encarnación del *zeitgeist* de esta época debería reflejar la des-territorialización de la economía y la des-lugarización subsiguiente, de una economía basada en la gestión del conocimiento y no en la producción. Este *zeitgeist* (globalización, informática y comunicación) se da simultáneamente a esa historia que ha quedado impresa como lugar y como arquitectura, y a ese espíritu al que antes nos referíamos en clave gnoseológica, a saber el que revela el nihilismo, la ausencia de verdad y la ausencia de finalidad: el fin del comienzo y el fin del fin.

El *zeitgeist* de nuestra época es múltiple: **el de la sociedad de la información, el de la ausencia de puntos de referencia comúnmente compartidos y, simultáneamente a ellos, el de las lenguas, culturas, etnias, tradiciones y lugares. Se trataría a mi modo de ver de hacerlos simultáneamente compatibles. En cualquier caso, la arquitectura que nos ocupa sólo refleja y encarna la sociedad global, el pensamiento débil y la cancelación de la razón moderna. No creo que represente el *zeitgeist* "nacionalista, ecológico y comunitario, asociado ineludiblemente a tierra, sangre, linaje, lugar y santuario"**, sobre el que acontecen la electrónica, la red, el flujo de información y el nihilismo.

³⁸² EISENMAN, Peter. *El "zeitgeist" y el problema de la inmanencia*. AV Monografías, nº 53. Madrid 1.995. Pág. 28.

6. A modo de revisión conclusiva: "La belleza absuelta"

6.1 La deconstrucción como inhabilitación de la razón 6.2 La deconstrucción como reconocimiento de la "ausencia" 6.3. Derrida VS Gadamer 6.4 Los significados son sólo signos: ¡Deconstruyamos! 6.5 La arquitectura deconstructivista como síntesis de "excesos" 6.6 La arquitectura deconstructivista deviene "discurso lúdico" 6.7 El agotamiento de la forma deconstructivista en la imagen 6.8 La deconstrucción: entre el estilo y la barbarie 6.9 Hacia la desmaterialización del límite 6.10 De la evanescencia del límite a la topología arquitectónica 6.11 Conclusiones.

6.1 La deconstrucción como inhabilitación de la razón

*En el segundo capítulo de este texto se ha visto el desarrollo del **cientifismo** y en el tercero, el deslizamiento hasta el **nihilismo**, y no parece alejarse de la verdad que este hecho es en términos de relación causa-efecto.*

Ya hemos analizado anteriormente cómo el cientifismo es un hecho constitutivo de la cultura dominante en el mundo occidental, desde mediados del s.XIX, pasando por todo el s.XX, hasta nuestros días. El cientifismo maneja como herramienta la razón analítica, abordando sólo una parte de la realidad: aquella que con dicha herramienta puede manipular.

Al mismo tiempo, hemos resaltado que el mundo tecnológico descrito, su uso y abuso, son genealógicamente descendientes de los principios que afirmaron Descartes, Hobbes, Galileo, Leonardo, etc. La técnica es considerada por el positivismo como "el producto más acabado de la razón"³⁸³.

Se puede concluir que el cientifismo usa de manera reducida la razón,³⁸⁴ desenvolviéndose en los frentes que a continuación describiré:

- 1. Consideración de la razón como mero instrumento (razón instrumental). Merced a esta situación, la cultura contemporánea deviene en **tecnocrática** (época de los medios, como ya se comentó en el capítulo primero). Tecnocrática es la cultura entendida y sostenida desde un conocimiento verificable y riguroso, científica y tecnológicamente.*
- 2. La razón analítica y su manejo reductivo devienen mero instrumento fragmentario, siendo así que tal reducción no se caracteriza por el análisis o estudio del fragmento sino más bien, por la asunción de tal fragmento a todo, reduciendo el*

³⁸³ Descartes asesta un golpe definitivo a la metafísica y propone el conocimiento dependiente del sujeto y no tanto de la realidad, que se presenta como objeto de conocimiento. Galileo opta por la experiencia como guía prioritaria de la ciencia. Leonardo hace prevalecer lo visual sobre lo oral. Hobbes alcanza la conclusión de que lo que descubrimos de forma científica, aunque no es lo principal de la realidad, es exactamente lo que me permite dominarla, liberándome de lo imprevisible que en lo real hay. Y Kant tradujo todo lo dicho a la filosofía moral.

³⁸⁴ Cuando la metodología científica y positivista despoja el conocimiento de la capacidad de dar con la naturaleza y la finalidad de lo real, la única referencia posible resulta ser el propio precepto externo e incluso las consecuencias de la acción. Así, la ordenación de la inteligencia hacia lo real es sustituida por la correlativa ordenación de todo conocimiento hacia el uso y dominio del mundo, **entendiéndose tal dominio como hecho fundamentalmente instrumental.**

"todo" a ese **fragmento**: la parte es considerada como todo. Frente a la síntesis, el análisis.

3. La consecuencia de este uso de la razón en el ámbito de lo meramente fragmento es una suerte de reflexión que conduce a la cultura de la "desunión, división y desintegración". Así, lo que siempre había permanecido y presentado unido y así se había estudiado, se revela con el método cientifista y el abandono de cualquier reflexión metafísica, como roto y yuxtapuesto, es decir, mero fragmento disperso.
4. La fragmentación de la realidad conduce a la pérdida de sentido y al nihilismo, al no poder hacernos cargo del sentido total de las cosas, que sólo se adquiere en relación con lo demás, es decir, dentro de un contexto y, a mi modo de ver, inmersos en la tradición. En resumen, **el cientifismo reduce la razón a razón fragmentaria y con ello conduce a la pérdida del sentido.**

En el mundo moderno, tanto los universales clásicos como la triada vitruviana se dispersan. No sólo la belleza se ha separado, también la verdad y el bien se han hecho independientes entre sí y otro tanto sucede con la *venustas*, la *utilitas* y la *firmitas*. La dispersión de los trascendentales y de la triada arquitectónica, toda vez que la realidad se ha fragmentado, vehiculiza el cambio de significado de ellos mismos. La belleza en la modernidad se resuelve autónoma respecto del bien y la verdad, por lo que deviene no ya atributo del ser o cualidad del mismo, sino figura de algo, mero formalismo y tendente al esteticismo³⁸⁵.

Conviene recordar que la **Ilustración** científico-positivista, rechazó los conceptos de naturaleza y finalidad por abstractos e imprecisos, más propios de épocas anteriores de la cultura. Siendo así que el mundo moderno elabora un conocimiento de la naturaleza que ya no es la naturaleza de las cosas, sino la ley de la regularidad de un comportamiento. La belleza clásica fue sustituida por una belleza meramente artística, la de las obras de arte y de los artefactos elaborados por el hombre, en concreto por el genio. **En los comienzos de la modernidad, devaluadas las autoridades, comienza el tiempo de los autores.**

Se ha visto, a lo largo de este trabajo, que la verdad es reducida a verdad científica separándose definitivamente de la bondad y la belleza. El carácter de respectiva lo ha perdido. Esta situación revela, más que la escisión de los trascendentales clásicos, una nueva forma de inteligencia que, modificando el uso tradicional de la misma, percibe no tanto la verdad de lo real³⁸⁶ sino lo de técnico y científico que en lo real hay. Esta nueva

³⁸⁵ Cfr. RUIZ, RETEGUI, Antonio. *Pulchrum*. Rialp. Madrid, 1.998. Pág. 48-54.

³⁸⁶ La transformación de la verdad en verdad científica, es decir, verificable, condujo al abandono de la contemplación en favor de la acción. La acción científica opera sobre la realidad aunque para dominarla. La contemplación y la admiración clásicas como arranque del conocimiento, fueron sustituidas por el sólo conocimiento de las leyes universales de las que sólo se puede advertir la regularidad pero no la cualidad: **cualidad es sustituida por cantidad, y finalidad es sustituida por función.** En este sentido, no es casual que la única de las disciplinas filosóficas que ha sobrevivido en la cultura moderna sea la lógica.

verdad científica, advierte Ruiz Retegui, deviene hipotética, penúltima, instrumental y exenta de referencia a cualquier fin, y por tanto absuelta del bien y de la belleza. De modo que la verdad conocida por la ciencia no guarda relación con la verdad y la belleza: la realidad moderna se ha reducido a mero instrumento para su dominio.

Y en éstas, la belleza también queda absuelta y autónoma respecto del bien y la verdad. De manera que, tras la autonomía, no tardaría mucho en devenir inexplicable. Como la belleza ya no está unida al ser, como no lo está la verdad ni el bien, los objetos artísticos y las obras de arte se convierten en objetos “a se”, una especie de belleza absuelta, susceptible de ser utilizada para diversos fines, siendo el fin más actual **la museización**³⁸⁷, toda vez que el mundo doméstico se ha saturado.

Llegados a este punto, quiero insistir en que la belleza, aislada de la *firmitas* y la *utilitas*, como bien puede advertirse en todo el fenómeno deconstructivista, corresponde a la afirmación de “el arte por el arte”, independiente de cualquier otra cualidad del ser, reflejándose en este sentido un mecanismo de defensa frente a cualquier suerte de crítica o juicio. La autorreferencialidad del arte después de la modernidad le faculta para una libertad incondicionada y autónoma que le convierte en algo invulnerable a la crítica y al juicio.

La belleza ha sido reducida a mera obra de arte museizable. El objeto artístico se convierte en sujeto de sólo belleza despojada de cualquier otro atributo. El arte es sólo belleza y no belleza de algo que no tiene ni hunde sus raíces en el ser de las cosas sino más bien en el gusto, buen gusto, de aquellos que la reciben. Lo bello pasa a ser fugaz y superficial: moda o estilo. La *venustas*, la *utilitas* y la *firmitas*, saltan en pedazos iniciando un camino propio de aventura y autonomía. Para Deleuze y Guattari, éstos y cualquier otro tipo de universales son meramente una ilusión.

La deconstrucción típica, a mi modo de ver, en grado máximo esta autonomía de la belleza respecto de cualquier otra cualidad del ser arquitectónico: su función y su construcción. Los fenómenos referidos en este trabajo de desfuncionalización, desestructuración y desfamiliarización no son más que la transferencia a este tipo de arquitectura de las cualidades del ser clásicas en dispersión y fragmentación absuelta, manifestando la autonomía y la autorreferencialidad de los atributos, que en “el objeto o la cosa clásica” se daban de manera unida. En resumen, la belleza, al desligarse y habiendo perdido la conexión con la finalidad y la técnica, también se ha vuelto fragmento: al dejar de ser “lo respectivo” a la finalidad y a la técnica deviene fragmentaria y esteticista.

³⁸⁷ Si algo caracteriza el espíritu moderno y en grado máximo el postmoderno, son los museos: allí encontramos obras de arte separadas de su contexto, sin referencia a algo. De manera que el modo de relacionarse con la belleza ya no implica referencia a nada más que a lo bello. Esto es lo que se llama esteticismo. Pero el esteticismo sólo lo es de la belleza que puede separarse y deslindarse de la verdad y del bien, es decir, la belleza absuelta y autónoma.

Conclusión I:

La postmodernidad ha criticado el carácter unidimensional y unidireccional de la razón técnica que sólo podía advertir lo técnico del mundo. Ha criticado la estanqueidad y opacidad entre las múltiples y babélicas áreas del saber, que sólo generan progresos parciales. Ha propuesto una dimensión más allá de lo meramente técnico en relación a la existencia del ser humano. Así pues, el punto intermedio entre la modernidad y la deconstrucción es, en la postmodernidad, la demanda de una dimensión existencial de la razón, complementaria a la dimensión técnica de la razón moderna, en la que el mundo sólo cabe respectivamente de la utilidad y de la funcionalidad. Si en la modernidad el universo real devino objeto, en la postmodernidad el mundo se resolvió en lugar, donde sí cabe pensar al hombre en toda su dimensión existencial. Con razón advirtió Heidegger, lugar común de muchos postmodernos, que el hombre es un ser en el mundo. Para la postmodernidad, el asentamiento en lo real no es sólo la posesión de la dinamicidad técnica del mundo sujeta al dominio del hombre, sino que la técnica debe quedar orientada al carácter medial y no final: la técnica, clausurada la modernidad, ha dejado de ser un fin final. Así pues, en la postmodernidad y más si cabe, en la postmodernidad arquitectónica, lo real o es existencialmente humano o no es mundo ni lugar.

La deconstrucción llega aun más lejos que la postmodernidad. Por supuesto que aborrece la unidimensionalidad de la razón técnica, operada en la modernidad, proponiendo la multidireccionalidad, el multiculturalismo y el respeto por lo que la razón analítica no consigue analizar, a saber, la diferencia. Lo que hace relevante a la deconstrucción es la inhabilitación del propio concepto de razón. Destituye el sentido tradicional de realidad y de mundo por lo que la razón carece de sentido. Lo que sucede es que tal destitución alcanza al propio sujeto, disolviéndolo también a él, por lo que la deconstrucción se torna a-humanista. Desde que la realidad deviene simulación operada por los medios de comunicación de masas, lo que le queda al cabo a la razón es la ficción.

La técnica en el mundo deconstructivista ya no es el modo con el que el hombre se asienta y toma posesión de la realidad, pues ésta se ha desvanecido, ha quedado reducida a mero acontecimiento, a saber: verdad simulada por los *mass media*. De manera que, si el mundo se ha resuelto en una suerte de ficción, a la técnica sólo le cabe operar un proceso de destecnificación o como, se ha llamado en este trabajo, desestructuración. A la función le ocurre otro tanto. Inhabilitado el concepto moderno de finalidad, que ni siquiera la postmodernidad destituyó, la teleología de la función y la operatividad de los medios técnicos orientada al cumplimiento de objetivos y resultados también carece de sentido. ¿Qué es la función?, dirá Peter Eisenman, quedándole a la arquitectura la des-funcionalización. Algo similar le sucederá a la belleza o *venustas*. Desencajada de la técnica y de la construcción, sin mundo real y sin teleología, la belleza se resuelve en des-familiarización autorreferencial, a saber: reducida a imagen "*informe, aunque muy formal*", advierte Fernández Galiano.

En resumen: si hasta la postmodernidad, la técnica era el producto más acabado de la razón y el medio para asentarse y poseer la realidad con fines de dominio, la

deconstrucción opera un proceso de des-tecnificación del mundo, es decir, la inhabilitación del modo tradicional de asentamiento en la realidad. Así que aislado definitivamente respecto del mundo, incapacitado para convertirlo en lugar para su existencia, ajeno a una realidad insertada en la tradición, el hombre se queda solo consigo mismo, desprovisto de un medio para poseer algo distinto de sí mismo, en definitiva deshumanizado.

6.2. La deconstrucción como reconocimiento de la "ausencia"

Vattimo advierte, en "*El fin de la Modernidad*", que ésta se encuentra en crisis porque ha sido secularizada por mor de las nuevas tecnologías, que no sólo han cancelado el concepto mismo de novedad y progreso sino que han disuelto el concepto de realidad y que ha terminado por transformarse en ficción. Veamos a continuación cómo "*el vagar errante*", que ya se trató en este trabajo, es quizá el punto de enlace más relevante entre postmodernidad y deconstrucción.

Baudrillard sostiene que la historia, como sucesión de episodios dentro de un tiempo lineal moderno, ha desaparecido. Advierte que el tiempo se ha transformado en un proceso meramente artificial. Los medios de comunicación aceleran los acontecimientos, enviándolos en todas las direcciones posibles al mismo tiempo. De este modo escapan a la situación espacio temporal en la que ellos mismos constituyen la historia y devienen meras noticias. La historia nada tiene que ver ya con el tiempo lineal. Es una suerte de simulación que descansa sobre el concepto de "fin". Un fin que no es tanto aquello que se alcanza o a lo que se tiende, sino algo sobre lo que se está (Vattimo). La historia acontece dentro de un tiempo simulado en el que la realidad ha sido sustituida si no transformada en ficción, por acción a su vez de las nuevas tecnologías. La realidad ha sido aniquilada a manos de la simulación tecnológica o, en el mejor de los casos, se esconde detrás de los *mass media*.

La simulación que posibilitan las nuevas tecnologías permite la disolución de lo real y el ocultamiento, de modo que no se puede distinguir un acontecimiento real de su reproducción y representación digital (música, cine noticias, etc). Lo real y lo falso (digital) son indistinguibles por acción de la perfección alcanzada técnicamente. El mundo reproducido y representado por la tecnología deviene ficción. **Simulación es ficción.** El mundo que percibimos a través de las tecnologías es una imagen artificial, verdadera o falsa, de lo real. La historia, advierte Baudrillard, desaparece como sucesión de hechos y concluye desde el momento en el que no somos capaces de distinguir un hecho real de su simulación tecnológica. La realidad de la historia no tiene tiempo ni lugar para desarrollarse fuera de los medios de comunicación. De manera que los acontecimientos no son más que subproductos generados artificialmente por los medios, esto es, simulados. La realidad deviene simulación y, a la postre, ficción.

Conclusión II:

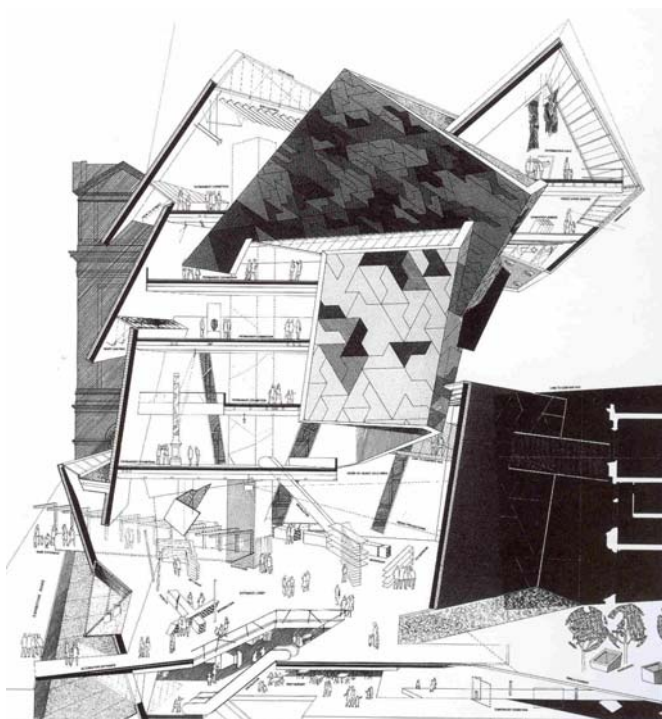
La historia, más que haber llegado a su fin (culminación o plenitud), ha entrado en un momento post-histórico en el que el propio concepto de historia se ha desvanecido, si no ocultado en las tecnologías. Las tecnologías serán así el instrumento engañoso que permitirán esconder y velar el objeto. De manera que, habiendo entrado la historia no tanto en un proceso de culminación final, sino más bien en un proceso de liquidación de lo real (simulación de lo real operada por los medios), sin poder distinguir la digitalización de lo real de lo real mismo, cabe preguntarse con Baudrillard si no queda, al cabo, como única salida, el viaje de vuelta atrás. Pero no un viaje de regreso por lo andado, siendo

ésa su peculiar novedad, sino por los desperdicios que la historia ha generado a lo largo de su devenir.

Se trata de una suerte de deconstrucción: deshacer con entusiasmo la historia, rehaciéndola, reescribiéndola y reactivándola, pero hurgando en la basura, en los escombros y desechos marginales en un proceso de reciclaje de lo viejo, para su posterior ubicación en una historia, sin que tal inserción sea volver a su estado original, en tal caso volveríamos a la situación actual.

La deconstrucción, viaje de regreso o vuelta atrás, consiste en la reconstrucción-reposición acelerada de la historia por los caminos que la propia historia no anduvo hasta el presente. Este viaje manifiesta una suerte de nostalgia de un pasado (no del pasado) al que sólo se puede llegar desde el presente. Así pues, superar el fin de la historia (no su culminación ni su acabamiento) será un ejercicio de reciclaje y de administración de desperdicios, a saber lo que no ha sido simulado ni ficcionado, sólo desechado y marginado. Esos escombros marginales que también recorren la historia serán los puntos guía, incontaminados culturalmente, que nos permitan al cabo reinventar otro origen y construir otra historia, no simulada ni ficcionada, sino más real que la del presente actual.

6.3 Derrida VS Gadamer



Ni Heidegger ni Gadamer ni Adorno parecen advertir y anticiparse al gran cambio llevado a cabo en el último tercio del s. XX: la cibernética y la tecnología, en última instancia **la red**. Ya hemos visto que los autores que sí parecen hacerse cargo de esta situación, o mejor dicho de esta “falta de situación”, son los filósofos que operan en el vasto territorio de la postmodernidad. En este lecho, la arquitectura intentará desembarazarse definitivamente de los límites asfixiantes que han recorrido la historia de la arquitectura, bajo los epígrafes vitruvianos: *utilitas, firmitas y venustas*. Deleuze tilda en “*Qué es la filosofía*”, cualquier suerte de universales de meras ilusiones.

La técnica moderna no puede siquiera delimitar porque hacerlo es definir, de modo que no quedaría clara la destitución e inhabilitación total de la metafísica. En nuestro tiempo, la técnica se ha hecho mundo, se retroalimenta, como ya se advirtió en este trabajo. Robert Masiero advierte que “*ahora la técnica ha de contar la transmutación de lo material a inmaterial, de local a difusa, de antropológica a alienada, de visible a invisible, de lineal a neuronal, de particularizada a universal, de hard a software, etc.*”³⁸⁸

La técnica, producto más acabado de la razón, deviene modalidad neuronal, en definitiva, pensamiento. La tecnología se olvida de lo pesado, concreto y medible y ahora sólo explora lo ligero, lo electrónico y lo virtual. La antigua relación entre medios y fines queda alterada en el mundo global. La pericia y la habilidad técnica quedan así elevadas a obra de arte. El concepto mismo de ser vivo ya no tiene una raíz biológica, el *bios* ahora no es tanto lo orgánico y vital, sino más bien lo inorgánico, lo que se autorreproduce y retroalimenta.

El cuerpo ya no es microcosmos ni medida de algo, de modo que el mundo deja de poseer una cierta ley organizadora que perfecciona lo humano y ordena el caos, adoptando las formas de lo extraño, lo aleatorio, lo antihistórico y antihumanista. Así, las artes y en concreto la arquitectura, en la que de alguna manera cohabita la metafísica, se adentra en

³⁸⁸ Cfr. MASIERO, Roberto. *Op. cit.* Pág. 269.

las postrimerías de una cultura que no tiene como fundamento el ser. Ser supone definir. **Definir es delimitar. Delimitar es separar. Separar es enfrentar, con afán de dominio: frente a la dominación, la deconstrucción.**

Se ha visto cómo el proyecto filosófico de la deconstrucción pretende desmontar toda la tradición filosófica y estética. Para Derrida resulta ser una ilusión mágica suponer la existencia de una realidad trascendente y objetiva que pueda ser conocida. El intento de hacerlo se resuelve en error. La tradición a diferencia del pensamiento de Heidegger, carece de valor. Los conceptos, universales diría Deleuze, preformatean al hombre, resultando ser meras estrategias que nos permiten entender el mundo sólo "como sí". En esta línea, sostiene Derrida, nada nos es dado en estado puro, puramente cognoscitivo. Abordamos la realidad siempre en términos binarios, privilegiando el miembro positivo o dominante respecto del negativo y débil, instalamos una suerte de represión interna cognoscente en cualquier ambiente y disciplina cultural. En Derrida el lenguaje es pura interpretación, lleno de prejuicios, con una apoyatura preestablecida de la que no es posible liberarse. La alternativa es una especie de juego de signos que van cambiando los significados desde la percepción de cada sujeto. No parece que haya significados últimos porque son sólo el reflejo de una relación de un conjunto de signos previos, por medio de los cuales el significado queda referido.

Ser es significar y significar es dominar. De modo que, frente a la dominación, la deconstrucción. La realidad será para Derrida el resultado de un proceso de desambalaje o deconstrucción de la historia, la tradición, la cultura, las normas, el pasado y la razón misma. El modo con el que nos liberamos, siendo ese el juego, es deconstruir cualquier relación o dominio de un significado o significante, con la pretensión de no equivocarnos: socavadas todas las certidumbres, volvemos al principio en el que todo era puro, incontaminado de cultura, historias, lenguajes, tradiciones, etc.,: volvemos al silencio, a la nada.

La transferencia de este posicionamiento ideológico a la arquitectura conduce inevitablemente a la ausencia de cualquier criterio, porque los criterios han sido eliminados, deconstruidos, en defensa de la pureza de los términos que se pretende representar: hay que producir un lugar que no es lugar, una función que no es tal, un objeto que no lo es. Sólo hay verdadera sinceridad cognitiva en un lenguaje que se adapte perfectamente al objeto, en el que se pretende la aspiración a un significado sin diferencia: un significado hueco de contenido, que sólo es referido por un sujeto sin referencia ni historia ni tradición ni contexto. En Derrida, hasta el sujeto queda deconstruido.

En arquitectura, el traslado y la transferencia de la posición derridiana conduce a la eliminación de cualquier intención finalista y teleológica del arte, pues todo hallazgo es temporal.

Conclusión III:

*"El que me encarece mucho la deconstrucción
e insiste en la diferencia,
se encuentra al comienzo de un diálogo,
no al final"*³⁸⁹.

Pero el préstamo filosófico a la arquitectura se torna tortuoso y quebrado. La idea de fundamento es fundacional en la arquitectura y esa idea es inseparable de la "subordinación". Si todo texto, arquitectónico o literario, padece el fenómeno binario descrito arriba de la *différence*, entonces el propio sentido de la obra de Derrida estaría también diferido: no se puede deconstruir una realidad que no se puede comprender. Resulta que podemos deconstruir una realidad que previamente comprendemos o que previamente recreamos. Sólo intentando entender podemos deconstruir.

De otro lado, si consideramos que el intento deconstruccionista consiste sólo en eso y en eso tiene su finalidad, a la postre se resuelve en mero método. Un método cuya finalidad es la aplicación del método, porque cuando ya está todo derruido y liquidado no cabe comenzar porque hacerlo es inevitablemente fundar. Toda vez que el método es aplicado, sólo queda a lo sumo seguir derrumbando y a la postre recoger y marcharse: después de un evento queda el cierre, la clausura, marcharse y abandonar.

Gadamer, revela en "*Verdad y Método*", algunas cuestiones en torno al pensamiento de Derrida que me parece oportuno traer a colación, sobre todo porque para ello alude con frecuencia a Heidegger, principio inspirador de Derrida.

Para Gadamer el lenguaje es diálogo. "*Es preciso buscar la palabra y la palabra que alcance a otro*"³⁹⁰. Coincide con Derrida en que, en el lenguaje, hay mucho de "cháchara" y que con frecuencia el lenguaje está hueco. Sin embargo, se distancia de Derrida cuando sostiene que las expresiones y los términos del lenguaje se articulan en la lengua hablada de la que proceden, sin que eso suponga una perversión del lenguaje o una preformatización del sujeto. Las palabras no pueden desligarse ni descontextualizarse de su contexto: un texto sin contexto no es nada. En este sentido no parece que la *différence* sea la solución para limpiar las palabras de la historia que les ha dado sentido. Gadamer indica que "*desligar del todo una palabra de su contexto para insertarla en un contenido preciso que la convierte en una palabra conceptual corre el riesgo de vaciarla de sentido*".

A la deconstrucción que propone Derrida, pero que inicialmente fue abordada por Heidegger reconduciendo los términos de la tradición a su origen griego es decir, a la búsqueda de las palabras primordiales, Gadamer no le augura un buen futuro. Más bien le garantiza el constante e inacabable caminar hacia promontorios que siempre ofrecen uno más originario. Derrida sostiene que el entramado de relaciones y de orígenes diversos de las palabras, acaba por impedir la transparencia de la unidad de sentido, porque el sentido

³⁸⁹ Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Op. cit.* Pág. 359.

³⁹⁰ Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Op. cit.* Pág. 352.

es sentido direccional; luego las palabras condicionan al sujeto. Derrida ve en Nietzsche mejor aliado que en Heidegger, tildando a este último de logocentrista.

Sin embargo, Gadamer intenta salvar el escollo de Derrida, que convierte la deconstrucción en mero discurso o método, al sostener que *"las palabras sólo existen en la conversación, en la tradición, no dándose como palabra suelta, sino como un conjunto de habla y respuesta"*.

6.4 Los significados son sólo signos: ¡Deconstruyamos!

“Sólo en caso de que adquiera ese conocimiento de sus propios límites, sin aspirar a ser un saber absoluto, podrá la semiótica aspirar a ser una disciplina científica.”³⁹¹

Umberto Eco es consciente de que hay una suerte de indeterminación o incertidumbre, que se produce al abordar la semántica de un sistema cualquiera, a saber, el significado o, mejor dicho, el sentido. Resulta que, para poder analizar el sentido de cualquier sistema, en el fondo no queda más remedio que hacer uso de términos del propio sistema, los cuales dotados de significación remiten a otros términos también del sistema. Dicho de otro modo, en frase de José Luis Pardo: *“el significado de una palabra siempre es otra palabra que tiene su propio significado”*,³⁹² por lo que cualquier análisis deviene proceso infinito, puesto que toda unidad de lenguaje, en el fondo, es otra unidad de lenguaje, que en el fondo también habrá de ser analizada. Umberto Eco denomina esta situación **“semiosis ilimitada”**.

“Desde cualquier signo establecido como significante, es posible volver a recorrer, desde el centro a la periferia, todo el universo de las unidades culturales, cada una de las cuales puede convertirse a su vez en centro y generar infinitas periferias”³⁹³.



Deleuze y Guattari también inciden en la misma línea desde el postestructuralismo. Sostienen una situación similar a la descrita por Eco aunque referida a los conceptos y sus componentes. Los conceptos están constituidos por componentes que, a su vez, son conceptos dentro de los cuales hay otros componentes, y así en un proceso sin fin. No hay concepto puro, pues los componentes vician el sentido del concepto. Lo único que advierten como seguro, es un “plano de inmanencia” en el que los conceptos

se dan y que tiene carácter de “prefilosófico”. En su libro, *¿Qué es la filosofía?*, lo advierten del siguiente modo:

“No hay concepto simple. Todo concepto tiene componentes y se define por ellos (...) No existen conceptos de componente único: incluso el primer concepto, aquel con el

³⁹¹ Cfr. ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Lumen, 1.977. Barcelona. Pág. 231.

³⁹² Cfr. PARDO, José Luis. *Estructuralismo y ciencias humanas*. Ediciones Akal, 2.001. Madrid. Pág. 44.

³⁹³ Cfr. ECO, Umberto. *Op. cit.* pág. 223-224.

*que una filosofía "se inicia", tiene varios componentes (...) Todo concepto es, por lo menos, doble, triple, etc. Tampoco existe concepto alguno que tenga todos los componentes, puesto que sería entonces pura y sencillamente un caos(...) Todo concepto tiene un perímetro irregular, definido por la cifra de sus componentes(...) En un concepto hay, las más de las veces, trozos o componentes procedentes de otros conceptos, que responden a otros problemas y suponen otros planos(...).*³⁹⁴

*"En efecto, todo concepto, puesto que tiene un número finito de componentes, se bifurcará sobre otros conceptos, compuestos de modo diferente, pero que constituyen otras regiones del mismo plano, que responden a problemas que se pueden relacionar, que son partícipes de una co-creación."*³⁹⁵

Para solventar esta aporía, sólo cabe la posibilidad de que el texto (concepto) que analicemos sea tan pequeño, probablemente un único término del que no pueda predicarse la existencia de otro sistema que también haya que someter a análisis, aunque Deleuze y Guattari sostienen que esta vía es inviable, pues "no hay concepto simple". En este sentido y en el más optimista de los casos, ya propusimos atrás el ejemplo de Alejandro de La Sota: las señales de tráfico. Pero, en rigor, resulta casi imposible encontrar unidades mínimas de texto que no refieran a otros, pues cualquier unidad de texto tiene un carácter connotativo por lo que, de nuevo, se hace preciso un análisis de todos aquellos significantes a los que remite el significante inicial. Resultando que encontrar el significado de un significante deviene bloqueo paradójico, como en la paradoja de Zenón de Elea, que fragmentaba la distancia entre la tortuga y Aquiles.

El significado no aparece más que como el deshecho de la fragmentación de toda suerte de significante. Por lo que creo que ya estamos en condiciones de sostener que, en la postura estructuralista, el discurso, cualquier discurso a la postre no es más que otro discurso en la imposibilidad de dar con el significado absoluto y limpio al que tal discurso se refiera. Es como si la retórica del discurso fuese tan perversa y recargada que no se lograra decir más que el mero acto de decir. Sólo queda decir en tanto que decir.

El significado de un texto acaba por convertirse en tarea imposible, no pudiendo ser más que una tentativa, una suerte de propuesta de interpretación, puesto que no hay reglas fijas e inmutables que nos permitan pasar de las palabras a las cosas sin que tal paso sea limpio. En el paso se contamina tanto el significante por los convencionalismos sociales o por los prejuicios, que el significado sólo resulta ser una manera de descodificar el término. De tal modo, la propuesta estructuralista deviene aporía insuperable, pues cualquier significante se disuelve en el proceso de descodificación del mismo, queda diseminado intertextualmente en el proceso infinito de hallar el significado último del término que se pretende analizar.

Diríamos con Foucault aun más. En el intento de dotar de significación al significante aparecen todos los prejuicios que no son más que el modo en que el hombre está

³⁹⁴ Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Op. cit.* Pág 21-23.

³⁹⁵ Cfr. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Op. cit.* Pág 24.

preformateado, convirtiendo su mirada a la realidad en mirada intencionada, por lo que lo real no es tal, sino lo real pervertido por mi mirada: " *de la pizarra a la imagen, de la imagen al texto, del texto a la voz, una especie de dedo índice general señala, muestra, fija, señala, impone un sistema de reflexiones, intenta estabilizar un espacio único.*"³⁹⁶

Al no poder dar con la línea recta que una e hilvane significante y significado, entonces cualquier discurso deviene mero discurso acerca del discurso: un significante remite a otro significante en la expectativa de dar con un significado, pero tal proceso es ilimitado como ya advertíamos en frase de Umberto Eco. No parece que haya posibilidad de significar algo a través de un significante que remita a una realidad extralingüística, que no tenga por tanto que ser interpretada, y reinterpretadas sus interpretaciones. **Así que en el estructuralismo sólo cabe interpretar interpretaciones: "jugar transfiriendo infinitamente".**

El significante acaba convirtiéndose en **ese lugar hueco** que la historia va siempre llenando, pero al llenar vuelve a interpretar, siendo así que no alcanza al significado. La línea del significante al significado nunca acaba.

Sin embargo, el estructuralismo acaba sometándose a su propio juicio, quedando al cabo como único remedio para salvar la dificultad del alcance al significado, la deconstrucción. Puesto que el significado o el sentido no es alcanzable, sólo cabe destruirlo, disolver cualquier sentido. De esta forma, la línea que antes tenía como comienzo el significante nunca tendrá comienzo, superando de este modo el "sueño dogmático" en el que acaba convirtiéndose la vertiente estructuralista. La deconstrucción, más que invalidar el ilimitado puente que une un significante y un significado, lo tilda de absurdo.

Conclusión IV:

Cabe entender ahora por qué la deconstrucción arquitectónica imposibilita la transmisión de cualquier significado o sentido. La deconstrucción declara que no tiene sentido la cuestión del sentido. Por lo que su formalismo no puede ser un formalismo de algo, sino más bien de nada, teniendo al cabo como pretensión invalidar el acceso a cualquier significado posible. Lo formal de la deconstrucción remite a su propia formalidad. La falta de referencias la hace autorreferencial, discursiva.

Si la estructura transmite orden, entonces des-estructuramos; si la función transmite uso entonces des-funcionalizamos; si la composición trasmite belleza entonces des-componemos. Todo en la deconstrucción serán mecanismos de invalidación de cualquier vía de acceso a la cuestión del significado o del sentido. Queda por tanto, tan sólo, la posibilidad de la fruición esteticista que es provocada por la referencia a nada. Como al construir decimos y no queremos decir para no pretender significar – aporía no resuelta en el estructuralismo-, entonces no decimos y como la arquitectura no puede no decir, entonces lo que dice es algo absurdo, esto es, "dice que dice pero no dice cosa alguna". Es sólo retórica, mero ludismo: juego infinito de transferencias. La arquitectura

³⁹⁶ Cfr. FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*. Anagrama, 2.004, 7ª edición. Barcelona. Pág. 43.

sólo construye arquitectura y, cuando intuimos alcanzar una suerte de forma significativa, entonces parece que el significado se disipa en cualquier significativo interior al anterior. Del mismo modo que en *“Esto no es una pipa”*³⁹⁷ de Foucault, las palabras son sólo dibujos de palabras, las letras sólo son la imagen de las letras.

Así, al devenir la arquitectura juego y espectáculo formal, no se sabe qué hacer con ella, pues en virtud de lo dicho arriba ha perdido sus contenidos, aquéllos que justificaban de algún modo el horizonte expresivo y explicativo de la arquitectura. De manera que al evitar cualquier dotación de sentido, cabe en todos los casos posibles de la producción arquitectónica el pluralismo, y la libertad de expresión, el individualismo, entendiéndolo que todo ello no es más que ganancia y enriquecimiento. La arquitectura pierde en éstas, la tradicional función de expresión comunitaria de ideas e ideales que se comparten de manera colectiva. Resultando que en éstas, para ser deconstructivista en sentido estricto, lo más apropiado es no hablar, que en el fondo es como no pensar.

Giorgio Grassi lo expresa del siguiente modo: *“la superestructura cultural hoy hegemónica, por lo menos en el mundo occidental, ya no es capaz de expresar contenidos colectivos positivos, que sean válidos en un sentido colectivo, que tengan una reconocible virtud pública, colectiva, como había ocurrido hasta hoy en la arquitectura”*³⁹⁸.

Oriol Bohigas incide en la misma cuestión al sostener que: *“Esta arquitectura (la deconstructivista), además de renunciar a ciertos conceptos y métodos que eran atributos propios, ha abandonado uno de sus objetivos tradicionales: ser el elemento configurador de la ciudad, el patrón de su continuidad, es decir, de su reconstrucción, su expansión y su transformación”*³⁹⁹.

³⁹⁷ Cfr. FOUCAULT, Michel. *Op. cit.* Pág. 36.

³⁹⁸ Cfr. GRASSI, Giorgio. *Arquitectura, lengua muerta y otros escritos*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2.003.

³⁹⁹ Cfr. BOHIGAS, Oriol. *Op. cit.* pág. 96.

6.5 La arquitectura deconstructivista como síntesis de "excesos"

*"Lo real es signo hasta el infinito;
ser es significar".*

El lenguaje puede definirse como una estructura que posee un código especial, cuyos términos son significativos y se generan por combinación de unidades procedentes de un código más general, no teniendo por ellas mismas significado. El lenguaje parece tener una estructura formal encarnada en un sistema de sonidos (significante) y en un sistema de sentidos (significado), debiendo darse una suerte de estabilidad y equilibrio entre ambos sistemas, de manera que no prevalezca el sistema del significante sobre el del significado y viceversa. En el pensamiento de Lévi-Strauss podemos advertir similitudes y estructuras de parentesco entre el lenguaje, la música y el mito que me parece oportuno reseñar por su relación con el modo arquitectónico postmoderno y deconstructivista, como subrayaremos más adelante.

En la música se da una estructura formal encarnada en un sistema de significantes (sonidos) al que se le superpone un sistema de significados y así ha venido siendo en la música instrumental heredera de la vocal. Resultando que, en la música instrumental, prevalece el sonido sobre el sentido o significado; dicho de otro modo: *"hay una suerte de exceso de sonido o de déficit de sentido"*.

En el mito también se da una estructura formal, con la salvedad respecto de la música que el exceso, esta vez, es de sentido y no de significante; *"hay una suerte de exceso de sentido sobre el sonido"*. Es más, la estructura significativa es muy secundaria respecto de la del significado. El significante en este caso serían las particularidades (muecas, gestos, rituales, liturgias del narrador de la historia, etc).

*"El mito, al cual el lenguaje articulado sirve de soporte, conserva siempre con él una suerte de connivencia...el canto vocal, que fue sin duda la forma primera de la música, es a este respecto comparable al mito... también le sirve de soporte el lenguaje articulado, aunque la función significante esté en ambos casos desplazada, ya sea por encima o por debajo del nivel propiamente lingüístico."*⁴⁰⁰

La biografía musical deviene instrumentalidad desde el canto vocal, siendo así que la historia de la música en Occidente bien puede ser la historia de un alejamiento del lenguaje, o dicho de otro modo, de su alojamiento fuera de él. Tal instrumentalidad en la música presupone un poderoso sistema de sonidos (estructura formal) que, conforme nos acercamos a nuestra época (recuérdese la música atonal de Cage), está más descargada significativa y semánticamente, que en la actualidad postmoderna no se revela como inconveniente en modo alguno. El sentido a la obra musical deberá ser aportado desde fuera, por el oyente, por el espectador, en un alarde de puro subjetivismo estético que ya se comentó en capítulos anteriores. Es el oyente el que aporta el sistema de significado al sistema de significantes percibido. *"La música, sistema de sonidos se adapta a la serie*

⁴⁰⁰ Cfr. LÉVI-STRAUSS, C. *El hombre desnudo. en Mitológicas. vol. IV*, FCE. México, pág. 605.

ilimitada de cargas semánticas que sus sucesivos oyentes se complacen en echarle encima"⁴⁰¹, advierte Lévi-Strauss, en "El hombre desnudo". La música se revela como una suerte de lenguaje al que se le hubiera sustraído el sentido, viéndose el oyente conducido a dar el sentido ausente. Nótese como en el decurso histórico de la música, el espectador deviene protagonista y dador de sentido. Una especie de autor *a posteriori* del significante que manifiesta la fruición estética que recorre toda la postmodernidad hasta la deconstrucción.

Respecto del mito, ya hemos advertido que presenta un primado del sentido respecto del sonido, a saber: los gestos, el contexto, la decoración, la ropa, etc. Sin embargo, el devenir biográfico del mito, respecto de la música, es la ausencia o descomposición de los sonidos que forman el ritual, pero no dotan de sentido al mito. Resultando en gran medida, que es el sistema de significantes el que varía en función de épocas y culturas diversas, frente a la música en que la variación es de sentido y no de sonido. El mito es el sentido menos el sonido, sucediendo que es el orador el que intente recuperar la pérdida o temporalidad del modo en que el mito se narra, actualizando permanentemente los gestos, las expresiones, las muecas, la vestimenta, la decoración, etc. Si el narrador se viera atrapado por la tentación de superar el sentido con el sistema de signos aparentes al que nos hemos referido, entonces el mito deviene relato libre o novelado.

La relación que pretendo hacer notar entre música y mito no es otra que el carácter de interpretación o de versión. Así, la música es permanentemente interpretada por cada sujeto oyente que la dota de un sentido peculiar no inscrito en su origen y el mito es versionado, manteniendo el significado, pero ateniéndose a los nuevos modos de representación o expresión. En ambos casos, nótese cómo no parece haber un documento estrictamente original, ni respecto de la música, ni respecto del mito.

Llevadas al extremo las posturas respecto de la música y del mito, a saber, la interpretación musical y la versionalidad del mito, entonces la literatura deviene novela y la música se torna mítica. El exceso de interpretación en un caso y de soporte narrativo en otro, acaba agotando y sofocando los documentos originales, dando lugar a un proceso de descomposición que genera una suerte de amalgamamiento entre el sistema de signos y el de significados. En el caso de la música, se pierde la intencionalidad de sentido, y en el del mito, el sentido se disuelve en la narración y actualización del mismo: el primero deviene subjetivismo y el segundo deviene formalismo e imagen.

Conclusión V:

Así pues, el período deconstructivista parece encarnar de modo paradigmático los dos excesos a los que me he referido: el "exceso de sentido" y el "exceso de signo o formalismo", no dándose en la arquitectura deconstructivista un exceso sin el otro. En la deconstrucción arquitectónica, lo que provoca el exceso de sentido es el exceso formal, siendo el segundo, condición *sine qua non* del primero.

⁴⁰¹ Cfr. LÉVI-STRAUSS, C. *Op. cit.* pág. 586.

La desestructuración, la desfuncionalización y la desfamiliarización a las que en este trabajo nos hemos referido, revelan los excesos de gesto, de vestuario y decoración que convierten a la arquitectura en mera narratividad novelada de sí misma. Resultando que el contenido de la novela que pretende legitimar la exuberancia estructural, funcional y epitelial, no es otro que el que se deriva de la participación del sujeto en la dotación final de sentido de la obra de arte, como en el caso de la música. La "dotación de sentido" es *a posteriori* de la exposición al exceso formal.

La arquitectura deconstructivista parece que intenta generar, con su despliegue visual y su "exceso formal", la pérdida del sentido "tradicional" de la arquitectura - *utilitas, firmitas y venustas* -, dando lugar en el impacto de la percepción del exceso formal, a mera fruición estética: "exceso de sentido". Para ello, desvirtúa cualquier imagen (desestructuración, des-funcionalización y des-familiarización) que de algún modo pueda indicar o influir en una dotación de sentido previa a la representación, como en el caso del mito.

6.6 La arquitectura deconstructivista deviene "discurso lúdico"⁴⁰²

Los préstamos que la arquitectura toma de la filosofía, así como la pretensión de conseguir un "estatuto teórico", como principal fuente que oriente la *praxis* profesional en el último siglo, se han visto a lo largo de estas páginas. Pero, desde el momento en que la filosofía ha tomado derroteros fragmentarios, sin apoyatura firme y estable (post-estructuralismo y deconstrucción) su trasunto arquitectónico se ha resuelto en complejidad y artificio, a menudo gratuitos. Así, la conciliación entre filosofía y arquitectura, a saber el intento de síntesis de ambas disciplinas ha sido a costa de un énfasis en lo formal, derivado de la literalidad y la transferencia del préstamo filosófico. Sin embargo, conviene tener presente que la filosofía es especulación y la arquitectura es construcción y que no necesariamente deja de tener la arquitectura un intelecto culto, si no remite inmediatamente a la corriente filosófica contemporánea o equivalente.

Resulta así que el intento de trasladar ideológicamente el pensamiento filosófico al modo de proceder arquitectónico, en una suerte de intención unificadora, deviene sincretismo simbólico: hiperconstrucción en la que el acomodo arquitectónico al especulativo se torna complejo. No parece que haga falta insistir en abundancia, que el traslado de la teoría del caos apátrida de Derrida y Deleuze es a costa de gastos y exuberancias estructurales, y generosos espacios de difícil funcionalidad. Dos fragmentos (el filosófico y su equivalente formal) unidos por virtud del alarde constructivo, acaban por generar un nuevo fragmento, con la particularidad de que lo que hace posible la forma (la construcción) alcanza mayor artificiosidad fragmentaria que la realidad divisa que se pretendía unir, en una especie de alardeo estructural, que trata de apuntalar la forma que deviene del seguimiento literal de la fuente filosófica. Así pues, el deconstructivismo se rebela en amalgama promiscua, de fragmentos inconexos: unos literarios, otros filosóficos, aquéllos arquitectónicos. Por tanto la deconstrucción arquitectónica tiene dosis elvadas de sincretismo, al no conseguir sintetizar estrictamente arquitectura y filosofía.

⁴⁰² La relación de los conceptos "arte y juego" ha ocupado ámbitos considerables del pensamiento occidental. Una de las filosofías que más ha incidido al respecto es la de Nietzsche. En el arte se produce el fenómeno "develar", una suerte de fenómeno dionisiaco de construcción y deconstrucción al mismo tiempo, en el que el mundo juega construyendo y destruyendo, sin ninguna referencia externa dogmática ni axiológica, pues todos los valores parece que se dan cita en el ámbito de ese juego. El juego, desde el punto de vista artístico, es concebido como creación. El artista, como jugador, revela una apertura total a la posibilidad creadora, penetra en el fondo dionisiaco, informe, caótico, disarmónico, transformándolo en bella apariencia: Apolo. El hombre como creador de mundos, amoral, sin referencias, constructor y destructor, bueno y malo, verdadero o falso, se inhibe de cualquier sufrimiento generado por la percepción de lo horrible o lo trágico.

Así, frente a esta primera pretensión del juego del arte como principio constructor y destructor de toda realidad, conviene añadir la "autorreferencialidad": no posee una pretensión útil o determinada, sino que más bien se entrega el artista al juego por el placer mismo que la actividad de jugar provoca: el juego no tiene motivo práctico. Lo cual no quiere decir que no haya ciertas leyes, lo que sucede es que éstas no refieren a una estimación que no sea la propia interior, es decir, el juego mismo: diríamos con Wittgenstein, que la única manera de entender un juego es participar en él.

El juego se revela como "amoral" pues no hay ninguna ley exterior que fagocite su interior dinamismo: lo terrible, lo feo y lo disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo mismo en la eterna plenitud de su placer, como ha hecho ver Nietzsche en "El nacimiento de la tragedia".

Resultando que, si el juego, de un lado afirma el principio constructor – destructor, y de otro manifiesta su amoralidad en su "autorreferencialidad", entonces la acción lúdica es típicamente ingenua e inocente, es decir, infantil, porque en el juego desarrolla una actividad continua e independiente de estimaciones exteriores y extrañas a su propia vitalidad.

La arquitectura deconstructivista, al heredar en gran parte la filosofía de Derrida, también cae en el atolladero del filósofo francés: que el método y el proceso acaban por remitir a sí mismo, no habiendo más finalidad que la propia *praxis*. En torno a la deconstrucción, advierte Juan M. Otxotorena: "*tal modo de proceder conduce necesariamente el discurso sobre el hacer, en meta de sí mismo: una teleología de la teleología. Y no sólo eso: también, al cabo, en tan "hacer" como el hacer mismo*"⁴⁰³. Es decir, que el discurso queda refutado, en tanto en cuanto discurso.

Cualquier análisis sobre la deconstrucción remite a las condiciones de posibilidad de la propia deconstrucción y así de manera sucesiva e indefinida, circular e interminable. La legitimación del discurso deconstructivista es el propio discurso, no quedando lugar desde fuera para abordarlo, porque ya hemos visto que no queda ninguna instancia exterior capaz de legitimar o invalidar el proceso deconstructivista: se legitima desde dentro.

La propia condición de discurso, mero método o puro mecanismo, se resuelve en pura retórica. Manfredo Tafuri, se refiere a este "método" con claridad en "*La esfera y el laberinto*"⁴⁰⁴, criticando el mero análisis lingüístico de una arquitectura que se refiera sólo a su ser lenguaje, porque tal mecanismo genera de nuevo otro lenguaje, el segundo, que remite al primero y así indefinidamente.

No es de extrañar que, en una época como a la que nos venimos refiriendo, en la que la apoyatura metafísica o fundamento viene siendo cuestionada (Nietzsche, Heidegger, Derrida, Vattimo, entre otros), que no se apele a razonamiento radical alguno, que siendo tildado de "gran relato", es sustituido por el acontecer del mero discurso. Así pues, parece que la teleología de la acción deconstructivista sea el propio deconstructivismo. A mi modo de ver, esto es una paradoja respecto de la postmodernidad. Recordemos que todo el pensamiento post se presentaba bajo la bandera de la anarquía epistemológica, barriendo cualquier ontología del sujeto y proponiendo una "ontología" del fragmento, la fractura y el pliegue, así como cualquier método. Sin embargo, la revuelta contra cualquier método se torna perversa, al acabar convirtiéndose esta lucha en un método contra la ontología del sujeto, de la metafísica, y contra el método mismo: **un método que pretende invalidar cualquier método.**

El deconstructivismo, tanto el filosófico como su imagen arquitectónica, termina definiéndose a sí mismo en términos de "juego". La totalización del discurso como mero discurso, así como la aseveración de su radical independencia y autonomía frente a cualquier significación de lo real, convierte a este período en circular, en autorreferencial. En este sentido, la disolución que propone la deconstrucción plantea la salida del "juego" como elemento sustituyente del sentido. A la postre queda el puro lenguaje o como advierte Barthes: "*el placer del texto*"⁴⁰⁵. No otra cosa propone Derrida, que reduce el pensar a la Diferencia en tanto que diferencia, o Lyotard configurando el discurso del saber postmoderno como juego, o Foucault, que reduce la realidad a mero objeto de

⁴⁰³ Cfr. OTXOTORENA, Juan M. *La lógica del "Post": Arquitectura y cultura de la crisis*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1992. Valladolid. Pág. 39.

⁴⁰⁴ Cfr. TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Gustavo Gili. 1984. Barcelona. Pág. 437.

⁴⁰⁵ Cfr. BARTHES, Roland. *El placer del texto*. Siglo XXI, 1974. Madrid.

discurso, o el propio Umberto Eco, que mostrando su biblioteca del "Nombre de la Rosa" caótica y desordenada, proclama el laberinto como el nuevo discurso filosófico, siempre en términos lúdicos. Así pues, no queda margen de preparación para el divertimento lúdico, puesto que todo es juego, siendo así que no parece que haya posibilidad de orientación alguna, quedando como resultado la incongruencia.

El discurso deconstructivista deviene incongruencia siendo éste su discurso más radical. No deja de ser contradictorio que la argumentación del discurso sea la incongruencia: un lenguaje sin contexto, ni sentido, sin interlocutor real y sin mensaje que trasladar o proponer.

Conclusión VI:

Antes de abandonar este terreno del juego, conviene traer a colación la distinción que hemos resaltado anteriormente de *praxis-poiesis*, para hacernos cargo de la condición meramente discursiva y lúdica de la deconstrucción.

Recordemos que *praxis* era la acción que llevaba incluida la finalidad y que suponía un rendimiento para el hombre-ciudadano en forma de progreso hacia sí mismo. *Poiesis* era la acción con finalidad productiva, a saber fuera de la acción, por lo que sólo podía juzgarse por la calidad de los objetos producidos. *Praxis* es acción, y *poiesis* es producción. En esta línea ya advertíamos que el arte mantenía una posición peculiar, pues en cierto modo le asiste "la razón verdadera", sostiene Aristóteles, y tiene por finalidad la cristalización de la medida de la ley, que es el canon. La ley es capturada y revelada a través del arte.

Sin embargo, la acción deconstructivista no tiene una finalidad productiva ni perfectiva, en sentido estricto. La *praxis* deconstructivista no tiene efecto sobre el sujeto actor, ni tiene por finalidad el progreso hacia sí o el perfeccionamiento. La acción deconstructivista no genera rendimiento intelectual, cultural incluso profesional diría yo, por lo que sólo cabe la reiteración de la propia acción que, aunque no parece ser productiva, en cierta medida tampoco contiene una *praxis* como la anteriormente descrita. Lo que tiene de *praxis* no lo tiene por rendimiento o perfeccionamiento de sí, sino por ausencia de finalidad productiva. La deconstrucción carece de esa finalidad productiva y por ello se aleja de la *poiesis*, pero tampoco tiene finalidad directiva o perfectiva pues no tiene que ajustarse a medida, canon ni a ley alguna.

Recordemos que en el humanismo aristotélico, ley y libertad, incluso ciudadanía son correlativas. Ley era la medida de lo humano, canon. Y estar sujeto a ley era al menos ser capaz de adquirir una sobrenaturaleza distinta a la meramente humana que el sujeto por el mero hecho de ser hombre, no puede adquirir y que sólo en la sujeción a norma, es posible una perfección según una medida, que lo hace máximamente hombre (ciudadano) frente a sin ley, bárbaro y esclavo, que son sinónimos.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Profundizando sobre esta cuestión quiero hacer notar que "libre", etimológicamente, procede de *liberi*, hijo: aquel que tiene padre y justamente por tener padre no tiene dueño y por tanto no es esclavo. El *liberi*, libre, participa de un orden que

Pero, no hemos dejado de ver que ser deconstructivista es de alguna manera no estar sujeto a algo, ni precedido, ni dominado por ley alguna, fundamento o referencia. Libre en términos deconstructivistas es absolutión, autonomía, posesión de sí, aunque en un estado incipiente: el que, no teniéndose más que a sí mismo por él mismo, es decir, autorreferencialmente, no se tiene por sujeción a ley o norma. Se entiende en este sentido, que *utilitas*, *firmitas* y *venustas*, que son en cierta medida, "medida" de la arquitectura, queden fuera de la arquitectura deconstructivista. Sólo son una ilusión.

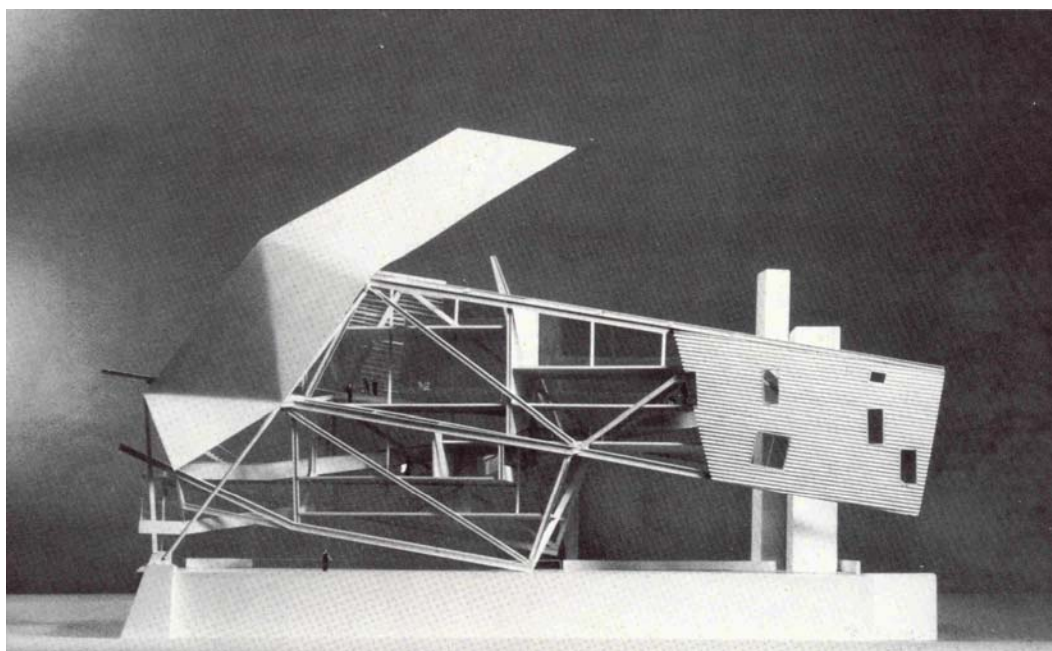
En resumen, el giro deconstructivista respecto de toda la tradición arquitectónica, es que la *praxis* no lo es por sujeción a ley (medida, norma) sino por absolutión de la ley. Una suerte de paradójico destierro del mundo del canon a otro, cuya ley es justamente la ausencia de ley, y en completa absolutión de cualquier suerte de "producción" por cuyo producto pueda ser juzgada. La deconstrucción refiere una *praxis* hueca, por lo que no habiendo perfectibilidad, *feed back*, y no teniendo fin productivo, de otro modo sería *poiesis*, sólo le queda como único fin la propia acción en cuanto que acción: discursiva, amoral, reiterativa, y a la postre, meramente lúdica. Esta es una de las razones por la cual, la deconstrucción se hace previsible.

le precede y del que procede, que le permite ser mucho más que mero hombre, a saber, persona y ciudadano. En resumen, ley y libertad y ciudad son términos que se dan cita en el ciudadano.

6.7 El agotamiento de la forma deconstructiva en la imagen

"Cuando llegué a casa esperaba una sorpresa,
y no había sorpresa alguna para mí:
por lo cual sin duda quedé sorprendido"⁴⁰⁷.

Un mecanismo que permite aumentar el número y nivel de sensaciones es confiar al espectador el final del relato, o el argumento de la obra artística, etc. Este mecanismo permite a cada cual tramar y desarrollar un final a su medida existencial. El coronamiento y remate de cada obra depende del nivel y capacidad de cada espectador. En ningún caso parece que el artista proponga la solución o final. El espectador es cómplice del autor en una obra de la que es coautor. Paul Valéry lo hace notar también: "*mis poemas tienen el significado que se les da*"⁴⁰⁸.



Edificio de apartamentos del equipo Coop Himmelblau. Viena, 1.986. Este edificio pone en conflicto cuatro barras suspendidas que se retuercen en todas direcciones. La estructura interna de cada una de estas barras se altera por el conflicto con las otras, y cada una de ellas queda distorsionada. La intersección de las barras puras produce espacios entregirados y una impureza interior: un interior contorsionado. Cfr. M. Wigley & Ph. Johnson. *Op. cit.*, pág. 85.

Ernest Gombrich en su famosa "*Historia del arte*"⁴⁰⁹, hace notar que, en este período

⁴⁰⁷ Cfr. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos, Cultura y Valor*, (500). Colección Austral, Espasa Calpe. 1995, Madrid, pág. 159.

⁴⁰⁸ Cfr. VALÉRY, Paul. *Oeuvres*, vol. 1, La pléiade. 1960, París. Pág. 1509.

⁴⁰⁹ Cfr. GOMBRICH, Ernest. *Historia del Arte*. Alianza Editorial. 1.979, Madrid.

del arte, concretamente desde mediados del siglo XX, el valor en sí de la obra artística pierde valor en tanto lo que verdaderamente es relevante es la posición del sujeto artista respecto del espectador. Esta tesis conduce a dos posiciones correlativas: la primera es la refutación de que "es arte todo lo que elabora la mente y la mano del artista, esto es, que más que arte deberíamos hablar de artistas" y la otra que siendo válida la primera, "el arte deviene puro artefacto formal". Llama la atención que estas tesis tomen carta de ciudadanía en un contexto histórico y cultural caracterizado por la crisis de los valores, la falta de un punto de referencia compartido, el ocaso de los grandes relatos, las interpretaciones indefinidas, etc. No deja de ser paradójico que, en un momento tal, aparezca la figura del artista, como una referencia culturalmente indubitable como fuente de valor.

También llama la atención que la deconstrucción, justamente en un momento histórico en el que la producción en serie está garantizada, opte por producciones artísticas de tinte **artesanal-individualista**. Este carácter se fundamenta no tanto en el proceso de producción, como en la irrepetibilidad y la autorreferencialidad de la forma arquitectónica, dado su elevado costo y su sofisticación tecnológica, alejándose en este sentido, tanto de los presupuestos de carácter social del movimiento moderno, como del carácter comunicativo de la postmodernidad más mediática, que manifestaba: "*vox populi, vox Dei*".

En el fondo, el proceso de producción arquitectónica deconstructivista se aproxima al seguido por los artistas contemporáneos, en una clara intención **de convertir la arquitectura en mera forma artística**. No es de extrañar, por ello, la utilización de similares materiales a los que maneja el artista de pequeña escala, para la arquitectura, a saber: materiales de desecho, intercambiables, fragmentos, todo ello en un intento de potenciar el carácter de provisionalidad. Tal es el caso de Frank Gehry, como he comentado anteriormente. "*La arquitectura deconstructivista abriga la secreta esperanza de que su obra se conserve en razón de su valor meramente artístico*", dirá Montaner, es decir, mero objeto formal. Gehry es de todos los arquitectos que hemos estudiado, el arquitecto que de manera más contundente refleja la pérdida de los valores tradicionales de la arquitectura, trabajando sin ningún *a priori* tipológico y formal previo, desmembrando cada programa, o como dice Kahn, reprogramando la arquitectura. La deconstrucción no pretende que sus obras permanezcan en la historia en virtud de los valores clásicos de la arquitectura, sino que sea considerada una obra de arte, es decir, artefacto formal no para ser usado, sino más bien para ser visto, en el más optimista de los casos, "contemplado".

La deconstrucción forma parte de la cultura contemporánea -tecnocrática, analítica y cibernética- eso sí, escorada hacia posicionamientos radicales y extremos que no se habían conocido hasta el momento. En cualquier caso, se puede afirmar que **la deconstrucción es una suerte de reduccionismo de la razón**.

Se ha visto arriba que la razón con capacidad de síntesis, justamente porque tiene capacidad de análisis, es reducida meramente a la dimensión analítica, considerando que la capacidad de la razón estriba fundamentalmente en la partición y en la división, en la descomposición y la separación, en la dispersión y en la fragmentación.

Considerar la razón como mero instrumento de análisis (razón analítica), supone obviar y desatender las dimensiones unitivas del conocimiento, a saber, la síntesis, que es la

forma global del pensar y en la que conocer es unir, enlazar, conectar y relacionar. En definitiva, **conocer es recomponer la unidad divisa**.

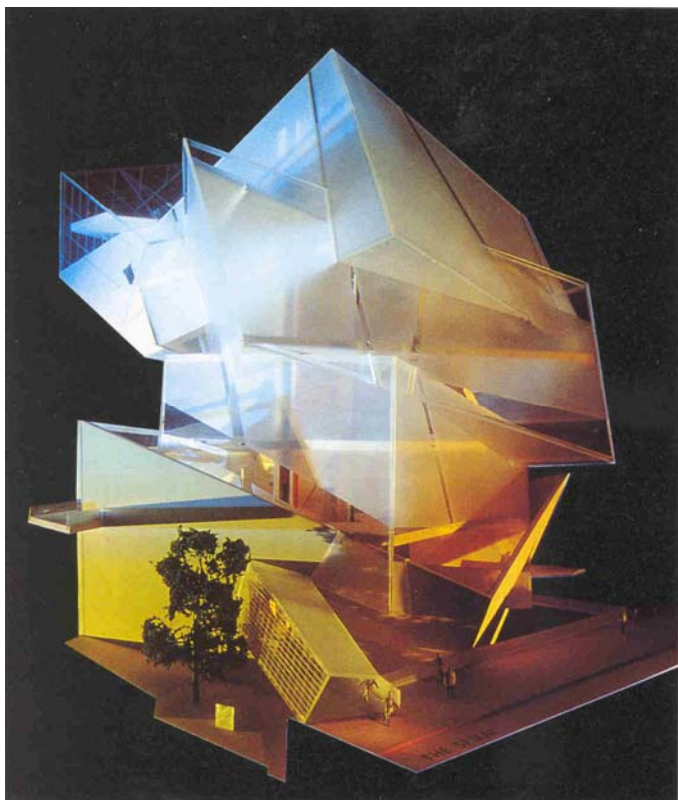
La versión analítica de la razón justifica la siguiente reflexión: las cosas son de lo que están hechas, y como de lo que están hechas no es más que de fragmentos, las cosas por tanto no son. Y cuando son es por la mera voluntad que las congrega, esto es, mero poder. Así, la ontología es poder. “De lo que las cosas están hechas”, es la referencia a la **causa material** aristotélica en oposición a la **causa final**, el “para qué”, la cual es unitiva y acoge las dimensiones de sentido, totalidad y finalidad.

El pensamiento moderno abandonó hace tiempo la idea clásica de finalidad, no obstante, habitaba una versión degradada y pragmática del fin, a saber, la función. Así las cosas, la idea de razón analítica moderna y como reacción al principio de unidad (derivado y sostenido, por y en la función), lo que verdaderamente entra en crisis es la función, entendida como criterio dador de unidad y de conocimiento. Lo que se intenta poner de relieve es, de una parte, que, al fragmentar la realidad, la razón deviene razón fragmentaria, y de otra, cómo el nervio que dotaba de sentido a los fragmentos (mera materia constituyente), esto es, la función, desaparece de todo horizonte creativo en el período deconstructivista. **La verdadera vocación deconstructivista es formalista: la deconstrucción es puro evento formal, puro episodio, es una suerte de intensidad o énfasis formal.**

Veamos a continuación, cómo la arquitectura deconstructivista deviene mero formalismo, cercano ya al agotamiento si es que no ha sucedido aún. Al decaer la función como horizonte subordinante de la forma-estructura, ésta se emancipa, y se presta a hacerse valor por sí misma al tiempo que se aísla y evita cualquier relación con el resto de las dimensiones de la obra arquitectónica, precisamente para que sólo la forma sea visible: flotabilidad. A estas alturas, no parece especialmente necesario justificar la preeminencia del punto de vista material de la forma arquitectónica. Se ha visto anteriormente, que la forma no se refiere a un fin meramente arquitectónico, dotándose a los edificios de formas tan peculiares e intensas que parece que ése sea su verdadero carácter.

La flotabilidad de la forma deconstructivista, el *per se*, no es más que el final del recorrido de la postmodernidad arquitectónica que, por supuesto, engloba a la deconstrucción en su etapa final. El giro escultórico de la arquitectura y la negación (no ignorancia) del contexto, conducen al objeto deconstructivista a mero objeto o fragmento y en última instancia, deviene la museización de la ciudad, actitud por otra parte, típicamente postmoderna. ¿Qué ciudad del mundo occidental no tiene siquiera un museo? Pero todavía más, ¿qué ciudad no aspira ella misma a convertirse en objeto de espectación, de visita y atracción del viajero?

La autorreferencialidad del objeto deconstructivista y el devenir de la arquitectura en mero objeto visual fragmentario o imagen (“composición” de fragmentos no hilvanados) convierte a la arquitectura en intensidad formal o evento, algo así como un monumento. Para estos **Eventos formales**, la integración no sólo respecto del entorno, también de las partes que los constituyen, supondría el riesgo de pasar desapercibidos. Tal elegancia (discreción) imposibilita el carácter de intensidad o evento.



Daniel Libeskind. Ampliación del Museo Victoria & Albert en Londres.

Así, la monumentalidad (inevitable por la autonomía de la forma, el escoramiento formal y la negación del contexto) es definitoria y constitutiva de la arquitectura deconstructivista, **y en esta decisión está su herencia, y en esta herencia, su riesgo.** La hiperformabilidad y la intensidad formal de la arquitectura, como advierte Steven Connor, conducen a este tipo de arquitectura al ámbito de lo meramente visible y a la experiencia no tanto del espacio (moderno) o del lugar (postmoderno) como a la mera experiencia cinematográfica, pictórica y visual, esto es, la experiencia efímera de la imagen.

La forma deconstructivista pasa a ser excesiva en tanto que excede su justificación por correlación a nada, salvo a sí misma. Respecto de la función, la forma es mero fragmento; dentro y fuera también son mero fragmento. La

forma no es trasunto o suave deslizamiento del interior en el exterior, o la realidad corpórea que materializa y captura, no tanto la función, como lo que el propio edificio quiere ser: una Iglesia, una Biblioteca, una Escuela, en clara referencia a las teorías de Louis Kahn, etc. **La forma deconstructivista es una superficie sin fondo, es superficialidad autosuspendida, esto es flotante.**

Se ve cómo la razón funcional no es una invocación suficientemente poderosa que permita materializar una densidad corpórea que justifique un tipo de apariencia u otra. La exterioridad de la forma remite a sí misma potenciándose el carácter de impredecibilidad y al mismo tiempo de precariedad. La exterioridad remite y se expresa a sí misma, por ello, se la puede tildar de autorreferenciable. La forma deconstructivista deviene mera superficie que aspira a retener sobre sí la atención, y además *per se*. Es la posición de un hombre que para no ahogarse en un lago, se tira a sí mismo de su pelo hacia arriba, como bien puso de relieve el barón de Münchhausen⁴¹⁰. **La forma deconstructivista, es mera superficialidad autosuspendida, a saber, fábula.**

⁴¹⁰ **El trilema de Münchhausen** manifiesta el callejón sin salida de la situación actual de la ciencia. No hacer pie en el lago evoca la falta de fundamento firme. No poder tirarse de la coleta para salir a flote evoca la incapacidad de decidir por sí mismo. No poder ir a nado a la otra orilla evoca la carencia de trayectoria continua.

La ciencia se encuentra con falta de fundamentación, falta de coherencia e indecidibilidad de las proposiciones a las que llega a través de sus elaboraciones. La concepción positivista del mundo ha entrado en crisis.

La pregnancia y la potencia visual de la forma deconstructivista, la cual se afirma y sostiene a sí misma, es tal, que el edificio deviene objeto meramente visual, es decir, imagen. Entre él y el habitante, se produce la misma relación que entre una película y el espectador.

Conclusión VII:

¿Cuál es la verdadera función de estos edificios? No sé si será confesable o inconfesable, pero en gran medida es "SER VISTOS". De esta función velada, se sigue que el ciudadano que supone y al que se dirige es a un espectador que queda retenido y atrapado en estas intensidades formales fragmentarias y eventos con carácter episódico. El verdadero usuario de la deconstrucción es el turista, el único que habita de manera efímera y deambula la ciudad como museo, como espectáculo, como espectador de un recorrido de imágenes.

Montaner, concluye el capítulo titulado "Arquitecturas del caos", dentro de su interesante libro *Las formas del siglo XX*, haciendo notar que "*la mayoría de las actuales experiencias artísticas y arquitectónicas que recrean las formas del caos, pueden considerarse excesivamente artificiosas: la recreación de un caos permitido y estudiado, acotado y celebrado, previsto y lógico que experimentan los artistas de los países ricos y ordenados*"⁴¹¹. En Montaner late una cierta intención ética de la arquitectura, que es obviada en la deconstrucción, a saber, que la deconstrucción no puede hacerse cargo ni especulativa ni constructivamente, del verdadero caos de los desastres naturales, de las guerras y de los monstruos urbanos en el tercero y cuarto mundos. El tercer mundo no puede importar a la deconstrucción occidental porque, si así fuera, resultaría una deconstrucción muy pobre técnicamente, cuando el desarrollo tecnológico es el *previus* a esta arquitectura, y el mundo pobre, en cierto modo, no puede permitirse hacer algo mal.

⁴¹¹ Cfr. MONTANER, Josep María. *Las formas del siglo XX*. Gustavo Gili 2.002, Barcelona, pág. 216.

6.8 La deconstrucción: entre el estilo y la barbarie

Antes de referirnos a la deconstrucción, conviene que nos demoremos en torno a los viejos conceptos de “estilo y ley o norma”. Ya se ha indicado más arriba que ley era la medida de lo humano y que, en cierto modo, este significado ha recorrido el pensamiento occidental, incluso mantuvo su vigor tras la revolución francesa y la Ilustración. “Ley” era medida de lo humano aunque principada por la universalidad de la exterioridad en el mundo clásico. Y ley era, también, medida de lo humano, aunque no de la humanidad, sino de cada humano, cuando la principalidad en el proceso de conocimiento y de objetivación del mundo recae en el propio sujeto. Si en la cultura clásica y medieval las puertas del conocimiento se abren de fuera hacia dentro, en y a partir del s. XVI, las puertas de la objetivación del mundo se abirán de dentro hacia fuera. Dicho de otro modo: en el mundo clásico y su extensión medieval, la realidad es algo fuera, en el objeto, y desde el Renacimiento y mucho más si cabe desde el proceso operado en la Ilustración, la realidad es algo en el sujeto. La realidad ha oscilado así, desde la cosa hasta el sujeto.

De otro lado, conviene recordar que, en el mundo clásico y medieval, las artes referían siempre a una ley universal y exterior, una suerte de cosmos, y lo relevante era así el acomodo y sometimiento a tal ley, que alcanza el rango de *canon*. De manera que primaba el sometimiento a la ley y no tanto el modo en el que tal acomodo del hombre (artista) a la norma o ley se da. Es decir, hasta el Renacimiento, la ley no primaba ni contenía su uso, esto es, y dicho bruscamente, no cabía la interpretación.

Será a partir del Renacimiento y en la confluencia del pensamiento de Erasmo, de Luis Vives y de Nebrija, entre otros, cuando empiece a considerarse de manera ya definitiva que en la vivencia de la norma o ley sí cabe la interpretación y, por tanto, un uso de la misma singularizado, a saber, principado por el sujeto. La intensificación y singularización de la norma por el sujeto, ya autor, y el reconocimiento por la comunidad civil de que tal interpretación singularizada no es ruptura sino consumación, incluso “plenitud”, es lo que bien podría llamarse “estilo”. La singularización de la ley, sin que tal proceso sea aislamiento sino intensificación reconocida, es lo que permite pasar de la época de las autoridades a la época de los autores, de las artes mecánicas a las artes liberales. Si el estilo es la norma vivificada según una singularización del sujeto, que no la rompe sino que la consume, entonces se entiende que las obras de los autores sean reconocidas ya por el nombre del autor y no tanto por la ley (ejercida desde una identidad comunitaria: gremios, linajes, etc) que intensifican y singularizan.

Así pues, y llegados al cabo, no se entiende un estilo sin ley o absuelto de una norma, pues no es el estilo la ruptura y la negación sino la intensificación singularizada y subjetiva, a saber, principada por el sujeto y reconocida socialmente. Cabe incluso sostener que el estilo es una nueva norma o ley que no anula a la que le precede y de la que procede, sino que está perfeccionada por el autor o genio. **En el principio de la modernidad era el genio.**

Todavía cabe un pequeño merodeo y exploración hasta nuestra época. Si desde el Renacimiento y a partir de Descartes las puertas del conocimiento se abren desde dentro, entonces de alguna manera en el principio del conocer está el sujeto. Un sujeto que, desde

el filósofo francés no sólo duda de los sentidos en sentido estricto, sino que los sentidos son también lo transmitido *ex auditu* o escrito, las tradiciones y costumbres. El primer giro gnoseológico operado en la Modernidad consiste en certificar la realidad que nos alcanza, siendo el sujeto el garante de veracidad de dicha realidad. La duda será el mecanismo indubitable que nos permite distinguir lo verdadero de lo falso, el sueño de la vigilia, lo real de la fábula, lo puro de lo contaminado, etc. La única instancia que parece salvable es el sujeto porque no cabe dudar de uno mismo. Y de lo que si cabe dudar es de la tradición, es decir, de lo transmitido o heredado. Se entiende así que la modernidad y la crisis de la tradición sean términos correlativos.⁴¹²

Pero, continuando en esta línea, se puede advertir no tanto una duda orbitando sobre el sujeto sino la sospecha de que, en el acto inaugural del conocimiento, hay algo que está orientado y que determina el pensar. La modernidad arranca con la apropiación del mundo por parte del sujeto y ya en la Ilustración se percibe la sospecha de que ese arranque en modo alguno es un acto puro. Rousseau y Lutero, entre otros, sostienen que en el hombre hay algo que pervierte su acción: la inclinación al mal y la desconfianza en la naturaleza humana. Kant recogerá en cierto modo las advertencias de uno y otro, por razones obvias, y considerará que el hombre no conocerá más que aquello que de sí mismo ponga en el acto de conocer. **Conocer es, así pues, imponer.** Los *a priori* kantianos en sus distintas versiones abrirán aún más la falla que separará definitivamente sujeto y mundo. El sujeto mismo ya no es una instancia libre de supuestos sino que también cabe sostener que en el sujeto se dan una suerte de prefiguraciones que preformatean su conocer y su propio actuar. Y llegados al siglo XX que es el que nos ocupa, esos *a priori* adoptan versiones distintas que al cabo convendrá desenmascarar: las fuerzas de capital y las luchas de clases (Marx), la pulsión subconsciente (Freud), los lazos de parentesco (Lévi-Strauss), etc. Resulta que si conocer es imponer, o dicho de otro modo, si conocer es la ejecución de los *a prioris*, siendo así que las estructuras previas al sujeto son condicionantes para sí mismo, entonces lo definitorio del pensamiento occidental será el desvelamiento y desenmascaramiento de tales estructuras previas al sujeto. De modo que, en la época que nos ocupa, **conocer es desenmascarar.**

Lo que sucede es que tal desenmascaramiento alcanza al sujeto mismo, quedando al cabo la nihilización y el escepticismo como única liberación y exención de supuestos, normas y leyes. El deslizamiento en el proceso desenmascarador del sujeto desvela que bajo tal máscara sólo hay la nada. Así, el conocer y el crear serán las acciones más propiamente originales puesto que, destituidas e inhabilitadas las estructuras determinantes

⁴¹² La principalidad del sujeto respecto del proceso del conocer coincide en la arquitectura con el invento de la perspectiva científica, que junto a la ruptura con el pasado constituye el acta fundacional de la modernidad. La perspectiva es el modo en el que el sujeto simula ser "punto de vista", reduciendo la tridimensionalidad de lo real a la bidimensionalidad del plano. La realidad se capta y deviene discreta. Con la perspectiva el mundo es delimitado y seleccionado según el punto de vista del sujeto. Así pues, el mundo es objetivado del mismo modo que el sujeto se transforma en punto de vista, advierte Roberto Masiero. En paralelo, Galileo opera también otro giro gnoseológico, al primar lo cuantitativo sobre lo cualitativo, y por Leonardo al sobreponer lo visual sobre lo oral.

La principalidad del sujeto es correlativa a la aparición y profusión del autorretrato, en el que el sujeto es al mismo tiempo universal y particular. Y en esta línea, Luca Pacioli propondrá, en *De Divina Proportione*, que cada forma arquitectónica se obtiene a partir del cuerpo humano.

Respecto a la confrontación con el pasado y la superación de la Tradición, Brunelleschi asestará el golpe definitivo, al levantar sobre los restos de la Iglesia gótica de Santa María in Fiore, la cúpula con la que se inaugura el Renacimiento y la Modernidad.

previas al conocer y cesado y disuelto el sujeto, cabe erguirse sobre la nada, siendo éste el punto sobre el que parece edificarse la cuestión de la deconstrucción y a la que estas alturas enlazaremos con las anteriores cuestiones de "ley y estilo".

Si ley era medida, y estilo era singularización subjetiva de la ley, aunque tal intensidad no era ruptura y aislamiento, en la cuestión que ahora nos ocupa todo parece cambiar. En el fenómeno deconstructivista, ley no es la medida universal de lo humano, pues del universalismo exterior, se ha pasado a aquello que el propio sujeto se da a sí mismo o que el mismo impone. La heteronomía de la ley deviene autonomía. La singularización de la norma es ya tan intensa que parece renunciar a la propia ley que está en su origen, por lo que el reconocimiento social y civil, que reconocía a los autores como genios desaparece. El genio no es ya el que intensifica la norma sino el que aislándose, y rompiendo con ella, crea una nueva que no necesariamente requiere el reconocimiento de la sociedad. De modo que el genio como ya pudo advertirse en las primeras vanguardias, es el que hace irreconocible por su obra la ley, y en última instancia el que la inhabilita y destituye definitivamente. De manera que el estilo no es ya intensificación cabal y plena y reconocible, sino ruptura y aislamiento.

La deconstrucción supera incluso las vanguardias, en tanto no rompe con la norma para proponer otra sino para inhabilitar el concepto mismo de norma. No es que el nuevo genio lo sea por creación *ex novo* de una nueva norma o ley, o por rechazo de la tradición, sino por destitución de la propia cuestión normativa, compositiva y a la postre estética. No es el deconstructivista un genio en el sentido tradicional del término, porque para ello precisaría de una ley que singularizar. No es la deconstrucción en sentido estricto un estilo, pues para serlo necesitaría de una norma que intensificar. Tampoco es la barbarie en sentido estricto porque para ello, al menos hace falta el reconocimiento de una ley previa que existe pero que no se posee ni se domina.

La deconstrucción se hace así invulnerable a cualquier suerte de crítica, al destituir incluso el concepto de crítica, puesto que ésta, en cierto modo, contiene una ley. La deconstrucción, en definitiva, es la manifestación formal de que, tras el proceso de desenmascaramiento de todas las leyes ocultas que condicionan y determinan al sujeto y su obrar, no hay nada. De modo que sólo queda al cabo un discurso sobre ella misma (la deconstrucción), volviéndose discursiva y reiterativa, en el que sólo cabe ser visto como imagen absuelta, es decir, flotante, autorreferencial y ajena a toda suerte de intencionalidad y definición. Definir es dominar, frente a la dominación deconstrucción.

Conclusión VIII:

En resumen: si el estilo es la singularización e intensificación según el autor, que no rompe sino que consume la norma, entonces el arte operado en el siglo XX, desde las vanguardias en adelante, es también y en cierta medida un "acto de ser", aunque esta vez sin medida, sin ley y sin canon. El pensamiento y el arte desde la modernidad y más concretamente desde el siglo XX, serán una suerte de "ontología sin canon", siendo éste el estatuto y la condición previa para la deconstrucción postmoderna.

La postmodernidad, que es el vasto y extenso territorio sobre el que surge la deconstrucción y, más en concreto, desde el famoso 68 (mayo francés, la primavera de Praga, la revolución de los claveles, el movimiento hippie, etc), cualquier suerte de ley establecida, normativa y canónica, es considerada bruscamente, como "aquello a rebasar, incluso transgredir". De modo que, en los arranques de la postmodernidad el sometimiento a ley es entendido como convencionalismo previsible que limita la originalidad y agota la expresión artística, al encuadrarla dentro de los límites normativos. Así pues, el acomodo a lo canónico no es entendido como libertad (Grecia, Roma, Medioevo, incluso Renacimiento), sino como "coacción" y, en definitiva esclavitud. Sujetarse a ley en términos artísticos deviene impostura, convencionalismo previsible que no hace posible la originalidad *ex novo* del autor, ni por tanto su singularización, siendo al cabo imposible reconocer al autor por su obra, pues la obra tiene más de la ley a la que se sujeta, que del autor que la genera. Dicho de otro modo: el arte no será más de lo que esté incoado o previsto en la ley por la que se rige, pero en ningún caso creación original verdadera.

Será, a mi modo de ver, en la postmodernidad, cuando el artista se autoabsuelva del marco de la ley, entendiendo a sí que liberación es libertad y que libertad es inmunidad de coacción, como en su momento propuso Marcel Duchamp. De modo que, sin referencia más que así mismo (el arte por el arte), quedará superado el automatismo convencionalista que ocasionaba cualquier suerte de sometimiento a norma.

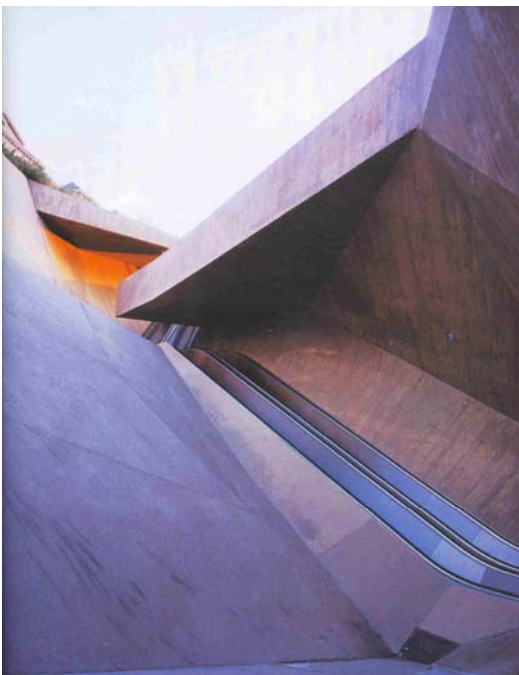
Ser sin canon o ser sin medida (ontología moderna) es, según hemos visto más arriba, ser en cierta medida sin posibilidad de reconocimiento social y plural, sino individual y selecto o elitista, privado e íntimo, por lo que, paradójicamente, en la época más plural, el ser queda inhabilitado para lo público, pues desaparece el reconocimiento común, y relegado a lo privado e interior. La época más plural es, al mismo tiempo, la época más subjetivista. De manera que, en esta época, queda al cabo, la defensa del subjetivismo, casi de lo intransferible como el acto verdaderamente público y plural.

6.9 Hacia la desmaterialización del límite



Restos de la casa de Michael Graves, construida en 1.972 (Indiana) y que se incendió en el 2.002. **La fragmentación de los escombros manifiesta la destrucción de cualquier suerte de límite.** Este es uno de los principios inspiradores de la deconstrucción.

*Lo que a continuación vamos a analizar es lo que sucede después del pliegue de lo real, del corrimiento de las formas básicas de la arquitectura, de la fractura y explosión en fragmentos de lo material y volumétrico, del abandono de los criterios tradicionales de belleza, y del juego de transparencias. En cierto modo, estos componentes se dan cita en la arquitectura contemporánea, toda vez que la deconstrucción y las nuevas tecnologías han abierto las puertas a una nueva pretensión arquitectónica: **la pérdida del límite y la virtualización de la materia.***

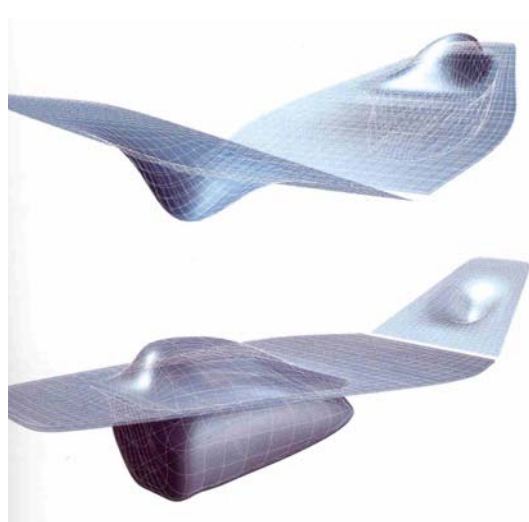


Elias Torres y Martínez Lapeña, levantan el suelo hasta convertirlo en pared y alzados. Los límites tradicionales parecen ser destituidos, y proclaman una arquitectura sin planta, ni alzados, resultando una forma que se obtiene de la superposición de secciones continuas. **El límite tradicional tiende a desaparecer.** Toledo, 2.002.

Que la arquitectura ha estado secularmente vinculada al espacio (interior y exterior) y que el entorno era tenido en cuenta de diversas formas, ya ha sido visto en este trabajo. El entorno, unas veces era ignorado (deconstrucción); otras, negado (modernidad); aquellas, asumido; éstas, reeditado o venerado (postmodernidad), etc. El entorno venía siendo reflejado, bien para afirmarlo o despreciarlo, según un interés por lo nuevo, por lo viejo, por la tradición o por el espíritu de los tiempos. Lo que parece fuera de duda es que la situación de la cultura contemporánea apunta a un proceso de disolución total, no sólo del sujeto ni del propio objeto sino de la materia misma. La materia, como se venía abordando desde la ciencia o la primera filosofía, ya no es ni extensa, como pretendía el sentido cartesiano del término, ni estable, como lo entendía la metafísica. La materia y lo real son, en sentido estricto, una suerte de flujos de los que sólo podemos predicar la acción que los define: el fluir, el cambio, la flexibilidad y la evanescencia.

Los principios tradicionales de la

arquitectura que venían fundamentándose, por razones obvias, sobre la materia pesada y perceptible, han resultado ser obsoletos. La dimensionalidad, la composición, la armonía, la gravedad, la forma y la función, el exterior e interior, el entorno y el contexto, la memoria y la identidad, diálogo y afirmación dogmática etc. no son más que componentes a tener en cuenta dentro del "acto" tradicional de la proyectación arquitectónica. En función del escoramiento hacia una u otra dimensión, encontraremos manifestaciones formales de épocas diversas, que común y sistemáticamente denominamos estilos.



El estudio de arquitectura Asymptote, **considera el espacio cartesiano como obsoleto, y lo pliega y estira como si el espacio fuera elástico.** Las fronteras tradicionales de la arquitectura se difuminan hasta desaparecer en este pabellón permanente para la Floriade, en Holanda, 2.002.

Sólo el nombre del equipo de arquitectos ya es sugerente, a saber, "Asíntota": **un límite al que se tiende pero que nunca es alcanzado.**

Sin embargo, la fragmentación convierte el saber en mero saber de algo, de una parte, pero no del todo, por lo que a menudo dicho saber no es capaz de dar soluciones totales a partir del fragmento. De modo que la respuesta a una solicitud fragmentaria deviene provisionalidad y parcialidad, al obviar el resto de fragmentos que conforman el ser de las cosas. **En resumen, que la realidad es considerada como hecha de fragmentos y que los saberes lo son de fragmentos es decir, fragmentarios y parciales.** Y de otra parte la cultura se resuelve en composición polifónica, de múltiples instrumentos de diversos timbres.

La fragmentación, a la que anteriormente nos hemos referido, ya aparece indicada en el movimiento postmoderno con la concatenación de citas descontextualizadas: la cita no es más que el fragmento de un texto. También toma importancia la fragmentación deconstructivista de la forma, que, al plegarse y replegarse genera grutas, heridas e intersticios, concavidades y convexidades que, de alguna manera, imposibilitan una lectura unitaria del objeto arquitectónico. La forma, en la deconstrucción, inicia un viaje de dispersión y de ruptura de los contornos de los objetos, que da pie a lo que a continuación

quiero reseñar: "la disolución y desmaterialización del concepto de límite".

El primer límite que en la actualidad global tiende a desaparecer es el de las fronteras entre países y culturas. Los marcos de referencia histórico, político y cultural, las lenguas autóctonas, las tradiciones y costumbres, las identidades simbólicas y culturales han sido difuminadas por las turbulencias económicas e informativas y por los cambios vertiginosos de los productos de la ciencia.

En relación a los límites en arquitectura, éstos han venido cumpliendo la función de determinación de entornos: interior-exterior, dentro-fuera, privado-público. Dentro es lo que funciona, acoge y responde a las necesidades de un programa, y fuera es lo que dialoga con la historia de la ciudad y comunica al ciudadano. El límite delimita lo material y pone en situación de referencia al sujeto respecto del espacio: el límite incluye y excluye. En virtud del límite, el espacio se revela como cerrado, como abierto o como vacío.

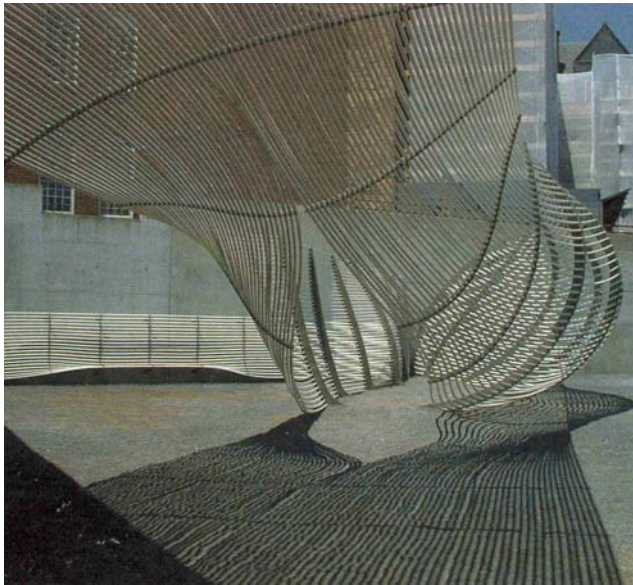
Conclusión IX:

La arquitectura acompaña al hombre desde el amanecer de su existencia. En los primeros comienzos de la humanidad el hombre transformó la naturaleza para hacer arquitectura. Las primeras cavernas ya indican la "delimitación" entre la naturaleza y la cultura naciente del hombre, dotándolas de un simbolismo y una significación que lo distingue de los animales. No pasó mucho tiempo hasta que el hombre salió de las cavernas y empezó a construir un espacio independiente respecto del exterior. Un espacio-lugar que lo protegiera y al que transfirió el carácter de morada, distinto del de guarida. En definitiva, el límite ha acompañado al hombre y a la arquitectura desde que aquel tiene memoria y calendario.

De la materialidad, la masa, la pesadez y la protección frente a la naturaleza, se pasó al espacio habitable que, con el devenir de los tiempos y el desarrollo cultural del hombre, llegó a decorarse. Llegados al movimiento moderno y a la planta libre de Le Corbusier, la fachada tiende a perder peso, es decir, a desmaterializarse. La fachada es un límite sin peso, a saber, transparencia del mundo, que permite que lo de fuera se cuele dentro. La libertad de fachada y de piel las convierte en meros ropajes con los que se puede "jugar", dependiendo de lo que se pretenda con el edificio. La postmodernidad aprovechará esta coartada para comunicar: la arquitectura deviene diálogo, comunicabilidad de mensajes, etc. Las tecnologías permitieron las transparencias, por lo que las fachadas podrían revelar cosas diversas al mismo tiempo, desvelando y velando, comunicando, etc.

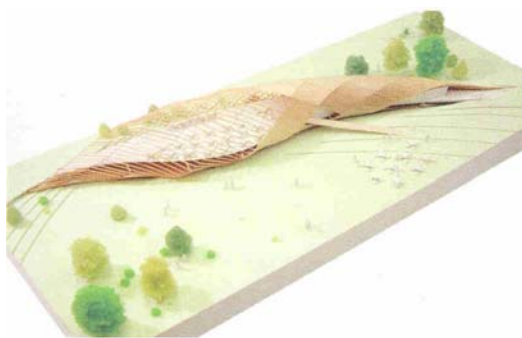
La proyectación por capas a que dio lugar el desarrollo tecnológico, acabó separando definitivamente la fachada del resto del edificio: plantas, alzados y secciones ya no son estrictamente correlativos. Ya se ha visto en este trabajo cómo edificios que tienen el mismo sistema estructural son acabados con pieles diversas. La piel al edificio ubicará a la arquitectura en estilos diversos: el ATT en postmoderno historicista, y el IBM, en moderno años 60. La fachada sólo es la piel que protege del exterior, es el límite entre

dentro y fuera.



Este proyecto de "playa urbana", de Willians Massie (Nueva York 2.002) incide en **la evanescencia del límite como contorno y frontera**. La piel tiende a desvanecerse y se pliega, adoptando una forma que parece adaptarse a una red de flujos que, reales e incluso virtuales conforman y orientan la arquitectura. **La forma arquitectónica tradicional se vuelve elástica, como si estuviese deformándose dúctilmente en una suerte de fluido que contiene todos los flujos posibles.**

mecanismo que genera la confusión, la pérdida del contorno y del límite. La transparencia es la que posibilita la pérdida de gravedad, la desmaterialización, la plurivocidad de significados, la subjetivación total del objeto arquitectónico. Sin bordes, ni contornos, sin límites, el objeto queda disuelto y resuelto en puro acontecimiento atmosférico, prevaleciendo el efecto sobre el artefacto. Al objeto sólo le queda fluir, y al sujeto, hacerlo con él en una infinidad de estimulaciones sensibles.



Parque de la relajación en Torrevieja (Alicante, 2.003) Toyo Ito. Nada en esta arquitectura es definitivo, no parece empezar ni comenzar, ni velar, ni desvelar.

Llegados al movimiento post-estructuralista, el objeto arquitectónico se pliega, se tuerce y se fisura en última instancia, en un proceso de interiorización del exterior y viceversa. El límite empieza a fracturarse, dando lugar a fisuras y grietas que son las vías de enlace del interior con el exterior: la fachada se ha roto, ya no es del todo impermeable y no necesariamente opaca. La arquitectura empieza a descomponerse, las partes quedan absueltas unas respecto de otras, comienza la confusión entre estructura, espacio y piel, entre suelo y cerramiento, entre forma y función. Sólo quedan como lugares seguros los llamados intersticios entre fragmentos. El fragmento, último reducto del objeto arquitectónico, alardea de transparencia. Debe advertirse que la estructura entra en la piel, que lo atravesado lo es por algún elemento.

Así, la transparencia se resuelve en el

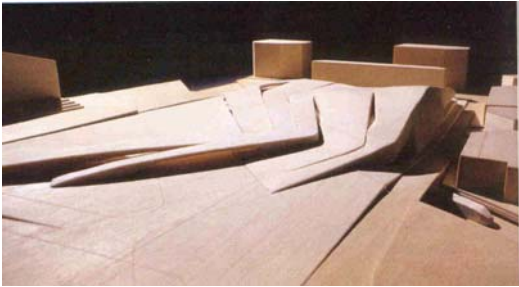
La nueva sensibilidad lo es en un espacio que comienza a alejarse del cartesiano. El plano ya no es una apoyatura estable, como lo ha sido para la topografía moderna. El plano de apoyo pierde su carácter referencial.

Desde que el post-estructuralismo incidiera en la arquitectura, plegándola y replegándola, disolviendo los límites materiales y ocultando toda suerte de

continuidades, la arquitectura se torna formalmente plurívoca y polifónica. La arquitectura que manifiesta la desmaterialización del límite pretende la pérdida total de cualquier suerte de referencia como ya pretendía la deconstrucción. En la evanescencia del límite, de la disolución de la masa y de lo pesado, la materia y la *firmitas* se convierten en mero acontecimiento.

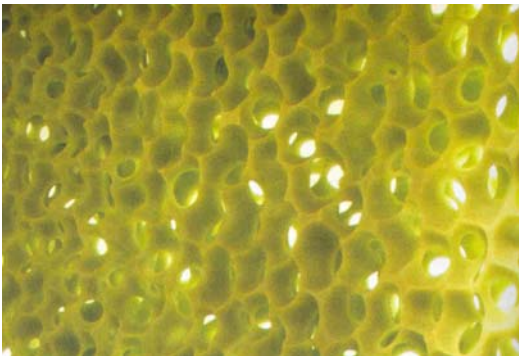
6.10 De la evanescencia del límite a la topología arquitectónica

El concepto de límite oscilará entre una realidad física, que tiende a disolverse tras la fragmentación deconstructivista, una realidad cultural que difumina los contornos tras la globalización y una realidad virtual, mediatizada e informatizada. Son cada vez más los proyectos en los que se advierte la disolución de la materia, manifestándose una suerte de fluidez de las formas que parecen deslizarse en un medio acuoso o fluido.



Zaha Hadid plantea para la **Plaza de las Artes** de Barcelona (2.002), un juego de distorsiones, de superposiciones y al final una suerte de deslizamientos en un mundo de flujos y fluidos en el que nada es constante ni estable: todo es provisional. Lo que es ya ha sido.

(realidad virtual). La arquitectura empieza a delimitarse, más que con un contorno, con curvas de nivel incesantes que dirigen el flujo de atención, de uso, y de recorrido. El exterior desaparece, el suelo deja de ser plano. La independencia que, respecto de la naturaleza, conformaba la razón de ser de la arquitectura en su amanecer, es decir, la delimitación entre intemperie y refugio, deviene obsoleta en un mundo que ya no teme a la naturaleza.



Prada Epicenter. Rem Koolhaas, Los Angeles, 2.004.

Comienza un proceso de flotabilidad en un flujo transformador, donde los contornos nítidos y precisos pasan a ser hoy cuestionados. El espacio se transforma en una suerte de centro de altas y bajas presiones que miden la intensidad de información. Es pura densidad polifónica, múltiple y significativa. El cartesianismo espacial ya no se ordena según relaciones de posición, sino según densidades cognitivas en las que el centro, como punto de equidistancia y referencia, desaparece transformándose en una alegoría física en cuya virtud, **el medio es el mensaje**. Junto a la desaparición del centro, también hay que constatar la evanescencia del lugar, entendido como ámbito de encuentro, toda vez que la **realidad es mera virtualidad y la comunicación, múltiple e instantánea**.

Junto a la disolución del límite se constata que el universo no es constante ni estático, más bien es elástico, por lo que la geometría tradicional y el comportamiento de los objetos resulta obsoleto en un medio fluido. En este nuevo universo la forma arquitectónica se vuelve evanescente, difusa, borrosa incluso. No es inmediata la distinción interior-exterior porque ya no queda ni piel fragmentada. El nuevo espacio deviene elástico y fluido, a saber, topológico.

Algunos estudios de arquitectos consideran que el nuevo paradigma para la arquitectura de nuestro siglo XXI es **“el espacio topológico frente al cartesiano”**. La arquitectura ya no es fija y estática sino más bien flexible y dinámica, esto es, animada. **El objeto arquitectónico no está definitivamente acabado. En el universo topológico, la materia se torna flexible y mutante. Pero tal consideración de deformabilidad y ductilidad requiere, para que los objetos mantengan su propia continuidad, una reconsideración en forma topológica. La topología viene siendo considerada como la geometría de la cinta elástica o del espacio elástico, abordando las características de los cuerpos geométricos del espacio, que se mantienen invariables cuando el espacio se curva o se estira.**

Lo material, lo pesado y tectónico se resuelve dúctil, por lo que no existen dos formas idénticas. La desaparición del límite y la topología dan pie a una suerte de movimiento “animado” de lo tectónico, como si de un deslizamiento en un fluido se tratara. La animación es el nuevo modo de moverse, pues no implica necesariamente una acción previa y un cambio, sino una evolución de la forma frente a la estaticidad clásica de la arquitectura.

6.11 Conclusiones

*"Toda arquitectura tiene que manifestarse de forma simbólica y expresiva, obviamente, pero no puede olvidar la razón de necesidad que la genera y la justifica"*⁴¹³

*"... vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo."*⁴¹⁴

*No pocos intelectuales sostienen la tesis de que el proyecto moderno no ha cumplido sus ambiciosas expectativas: millones de muertos, guerras, genocidios, hambre, miedo a la aniquilación atómica, deterioro irreversible del medio ambiente, diferencias incrementadas norte – sur y alejamiento insalvable entre ricos y pobres*⁴¹⁵. **La razón ha dejado de ser el criterio único en todos los dominios, como constataba Weber.**

Habermas ha hecho notar tal situación, proponiendo la reconsideración de gran parte de los postulados modernos. Otros, como Lyotard, Vattimo y Derrida proponen la evacuación de emergencia de la modernidad, disolviendo, dispersando y deconstruyendo al sujeto moderno. Mudarse de un lugar a otro de la realidad en tiempo real, haciendo prevalecer los intersticios (la diferencia) de la fragmentación de lo real, deviene fruición y veleidad esteticista. Lo que queda de la razón postmoderna y deconstructivista ya no es el interés por la verdad o la identidad, sino la diferencia, lo desconocido, el divertimento lúdico.

*Quiero matizar esta última idea. De la postmodernidad y la deconstrucción cabe, destacar el interés por **la diferencia** (allí donde la razón y los mass media no han llegado), siendo éste quizá el gran apunte de Derrida. En todo proceso de conocimiento de lo real, el hombre aborda el mundo y "**la presencia**", con la herramienta que posee, que es la razón. Pero sucede que la razón se ha resuelto en instrumento reduccionista y astillado, que en puridad sólo puede hacerse cargo de fragmentos de lo real, pero no de la totalidad del mismo. La razón no puede definir con absoluta autoridad pues lo que percibe y analiza es lo que la razón puede percibir y analizar, en rigor lo que cada tipo de razón impone a lo real, siendo eso las disciplinas científicas y las múltiples áreas del saber*⁴¹⁶. *La dinamicidad de los*

⁴¹³ Cfr. VICENS, Ignacio y LLANO, Rafael. *Entrevista a Javier Carvajal*. Nueva Revista de Política, Cultura y Arte. Nº 58. Agosto. Madrid, 1.998, págs. 13-28.

⁴¹⁴ Cfr. BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Biblioteca Borges. Alianza Editorial. Madrid, 2.004. Undécima reimpresión. Pág. 194.

⁴¹⁵ El año 1.945, con el estallido de la bomba atómica, marca el final de la inocencia de la ciencia. Pocos años antes, en Dachau y Auschwitz, perdió la inocencia también la medicina. La humanidad cayó en la cuenta de que no se dirigía inevitablemente a un estado superior de desarrollo, constatándose que la historia carece de un carácter teleológico, conclusivo y de plenitud.

⁴¹⁶ Como ya se ha indicado en este trabajo, existe un notable peligro de reduccionismo, que conduce a una concepción unidimensional del hombre y de la realidad. Así, si afirmamos, pongamos por caso, la existencia de un modo de conocimiento técnico, eso no supone que éste sea el único ni el más perfecto de las formas que el hombre tiene de acceder al mundo. La

objetos que pensamos viene desde fuera (la función, la firmeza o la belleza) y no desde dentro, como ocurre en el mundo natural. El objeto que pensamos se nos revela como artificial, como aquello que se deriva de un conocimiento y un estatuto previo, cuyo núcleo cohabita con leyes y estructuras apriorísticas que el sujeto no crea ni se da. Y los objetos y la realidad que no responden a lo que tales estructuras y leyes imponen, pierden el estatuto de lo real. Así pues, la dimensión objetiva de lo real, se desvanece en la "unidimensionalidad de la razón"⁴¹⁷, que opera según una determinada manera de acceso epistemológico al mundo. Mundo que se nos presenta así, bajo la forma específica de su potencialidad.

La razón astillada deja fuera de su objeto de conocimiento lo que el tipo de razón analítica no puede conocer, y a eso le llamamos "lo diferente, lo marginal, lo otro". Desde otro lado, cabe pensar "la diferencia" como algo más sutil, más derridiano, en el contexto de la percepción de "la engañosa metafísica de la presencia", que se basa en el error y en la ilusión de que un mundo real, inteligible e inmediato existe, y de que el hombre puede tener conocimiento del mismo.

Conocer es conocer algo, pero hay una distancia entre el objeto real y la representación que del mismo nos podemos hacer; en definitiva hay algo de lo real que no queda en el conocimiento del mismo, y que no podemos atrapar. La diferencia es justamente el ámbito de realidad que permanece entre nuestra percepción y el conocimiento de lo real. La diferencia, eso que de real hay, y que no ha sido pensado ni retenido en el conocimiento, es lo que Derrida propone como lugar seguro, incontaminado, ajeno a la jerarquía metafísica, en definitiva "la ausencia". Es el ámbito al que la razón no llega, no lo alcanza y por tanto no está sujeto a predeterminaciones, ni imposiciones estructurales y orientaciones previas, siendo así que la diferencia es el punto en que el conocer es verdaderamente libre y lúdico, absuelto de la historia, la tradición y el modo de pensar occidental.

Lo relevante será lo accesorio, lo banal, lo que no propone camino de referencia, sino lo que se recrea y entretiene en la recomposición combinatoria de una visión de la realidad neobarroca, a saber, ecléctica, espontánea y veleidosa. La vida, la arquitectura, las relaciones sociales, etc. devienen fruición estética y ludismo ocioso.

Las cuestiones que abren Peter Eisenman y Derrida, adalides de la deconstrucción arquitectónica y filosófica, son las siguientes:

¿Cabe la representación de lo real, toda vez que se ha advertido que el conocer no lo es de la totalidad sino sólo de lo que la razón astillada puede pensar? La representación será de aquello que la razón pueda conocer, pero sucede que, durante toda la modernidad, se pensaba que lo que la razón pensaba era la totalidad de lo real, de modo que según Eisenman y Derrida la representación es de algo que parece lo real, pero que en modo alguno le corresponde totalmente. Lo que se representa es sólo una simulación de lo percibido. Así pues, representar lo pensado es una ficción de lo real, pero no es la representación de la realidad.

reducción al ámbito meramente técnico, o meramente artístico, etc. supone un modo de entender el mundo bajo el prisma de la técnica o del arte, ignorando la multidimensionalidad y polivalencia de éste.

⁴¹⁷ Cfr. En el sentido del término utilizado por Marcuse. Cfr. MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona, 1.981. pág. 171 y ss.

¿Cabe la pretensión de que la razón pueda explorar y abordar la totalidad de lo real, o está preformateada en tal grado por la cultura, la tradición, la historia y el hombre mismo que sólo puede hacerse cargo de fragmentos de lo real, quedándole al cabo, como salida, la fruición sensitiva y el voluntarismo?

¿Cabe la representación del zeitgeist de una época, cuando para percibir tal espíritu temporal habría que salirse fuera de la historia, o cuando el concepto mismo de zeitgeist se ha disuelto en multitud de acontecimientos que revelan la imposibilidad de advertir la percepción cabal del propio tiempo? Parece que no. La representación de la historia también deviene simulación de la misma, de modo que lo que decimos que es la historia es mera ficción.

*Simultáneamente a esta situación de desmontaje gnoseológico, se impone advertir varias cuestiones: el ocaso del predominio de Europa (eurocentrismo) a favor de la prevalencia del modo de proceder económico de Estados Unidos que ha exportado su estilo de vida a todo el globo pero que paradójicamente ejerce su poder en un no-sitio; el crecimiento demográfico y los desplazamientos de población; y la desterritorialización de los estados nación que ya no coinciden con el límite geográfico que ocupan y representan. Cualquiera de estas cuestiones se ensayan en la ciudad, que ha adquirido un carácter preeminente en la explicación del mundo actual. En ella se concentran los flujos, no sólo de población también de información, haciendo del cambio y la volatilidad el único valor constante. El lugar como espacio simbólico se ha desvanecido, y ha sido suplantado por una suerte de no-urbanismo en constante retroalimentación donde lo relevante no es la falta de contexto, en puridad, es la imposibilidad de poder interpretarlo quedándole al sujeto el vagar errante como opción. La disolución de las fronteras y la dislocación entre gestión, conocimiento y producción, así como la inversión de economía real en economía especulativa, ha hecho emerger el arco asiático como el espacio que de manera más rápida ha adoptado la forma de los flujos que atraviesan sus ciudades. Las ciudades metrópolis que comparecen según este nuevo mapa de altas y bajas presiones, son el ámbito en el que de mejor forma se explica la a-referencialidad, la a-contextualidad y la absolución respecto de la tradición y la propia historia. En ellas, es posible percibirlo todo, como en el **Aleph** de Borges, de manera instantánea, en tiempo real, reducida la capacidad de interpretación cuando no aniquilada la mirada.*

*La pérdida del espacio simbólico que se produce en las metrópolis genera un efecto reactivo que potencia la nostalgia historicista. En efecto, la realidad se ha hipermediatizado y al representarla la oculta. Esta simulación de la realidad que ha estallado en multitud de imágenes ha acabado empobreciendo la mirada y devaluando la óptica directa. No ser capaz de atenerse a algo estable dado el carácter instantáneo y dromosférico del contexto contemporáneo inhabilita también el futuro como potencia simbólica y al cabo, anula la historia. En la postmodernidad se produce una nostalgia de lo permanente, duelo y luto por lo que no cambia, incrementándose cuando el presente se vuelve inabarcable e ininterpretable. El eco reverso consiste en la rehabilitación de un pasado retro, en forma de **remake**, que se encontraba capturado en el museo imaginario de la memoria y la cultura. El objeto histórico se presenta al mundo como lo fijo y lo estable, aunque en forma de producto consumible. Lo único que el hombre tiene seguro es lo que "ya ha sido", es el pasado, que como objeto inmóvil puede ser representado e interpretado. Con razón anota Baudrillard que la dimensión*

perecedera de lo real conduce al sujeto "al patético intento por conservar, controlar y dominar la realidad para esconder el hecho de que lo real agoniza debido a la propia extensión de los efectos de simulación". Esta es una de las razones por las que los museos han florecido de manera inusitada en esta época. Con ellos se pretende mostrar la posesión de un enlace unificador aunque sea para guardarlo y coleccionarlo. La multitud de museos de carácter local, surgen con la pretensión de fijar historias particulares que en otra época fueron suplantadas por otras de índole universal y colectivo. No es casualidad, por tanto, que el intento de reactivar el museo imaginario de la cultura y de las tradiciones, éstas incluso lleguen a reinventarse en forma temática.

Al sujeto saturado por la multiplicidad babélica de imágenes le resta la recomposición fragmentaria de la realidad, tomando relieve la técnica del **collage**, como técnica de montaje que nos permita iniciar un proceso de re-interpretación toda vez que la capacidad de invención (término asociado al futuro) ha sido mutilada. Los museos y la devoción por las ruinas constituyen la manifestación arquitectónica de la nueva técnica de montaje: fragmentos o **detritus** de obras de arte se muestran de manera inconexa cuyo enlace unitario habrá de dotar al sujeto espectador que adquiere el rango de co-autor.

La acumulación y el llamado "mal de archivo" operado en la postmodernidad tiene una finalidad interpretativa. Lo que sucede es que tal proceso hermenéutico cae en una peligrosa deriva retórica. El discurso interpretativo acaba orientándose hacia el propio discurso, en campos de acción cada vez más especializados, terminando por superponerse en forma de crossprogramming. No hay realidad que no pueda ser interpretada. Todo puede ser desocultado, desvelado, y a la postre, deconstruido. Los fragmentos ya no se enlazan ni vinculan, se diseccionan autónomamente sin presencia de contexto alguno. Los fragmentos se dicen a sí mismos YO en el proceso de idealización del texto. Desde esta percepción de la fragmentación de lo real, volatilidad, deriva interpretativa, y autorreferencialidad, cabe entender mejor la deconstrucción arquitectónica: aquella vertiente de la arquitectura que no precisa ni exige más que un espacio sin historia en permanente mutación, allí donde lo estable es precisamente lo inestable, allí donde el punto de vista ha sido clausurado como inicio del conocer, donde el signifiante se ha emancipado definitivamente del significado, donde el ciudadano ha sido conducido al destierro, conectado al desierto de lo real a través de las múltiples prótesis tecnológicas terminales que lo rodean.

En resumen: **1.** El astillamiento de la razón moderna y la multiplicidad babélica de las áreas del saber imposibilitan el conocimiento vertical de lo real. Lo que se conoce, se conoce fragmentaria y discontinuamente. **2.** El conocimiento de la razón es reduccionista: aquello que conoce es sólo una parte del todo, en rigor es lo que ella impone a lo real. Si algo define a la razón moderna es la delimitación de los objetos de conocimiento, pero al delimitar divide, al dividir enfrenta y no sólo eso, sino que, al marcar fronteras, algo queda fuera como marginal y extraperiférico. **3.** En el proceso del conocimiento hay algo de lo real que se queda y no es transferido al pensamiento; ese ámbito entre pensamiento y lo pensado es **la diferencia**: aquello de lo real que hay entre un objeto y su imagen mental, de modo que la razón no puede definir con autoridad irrefutable lo que las cosas son. **4.** La representación de lo real, la pretensión de la omniabarcabilidad de la razón moderna y la propia historia, devienen ficción. En cualquiera de los frentes sólo cabe la simulación pero no lo verdaderamente real. Así que sin representación, sin razón y sin historia, al hombre no le

queda ni el hombre mismo, se ha disuelto. La fundamentación referencial y la teleología finalista de la acción han sido inhabilitadas y destituidas. De esta forma comienza la deconstrucción: sin referencias, sin razonabilidad y sin tradición, sin comienzo ni fin, en definitiva, absuelta y flotantemente formal.

El olvido de la interrelación entre las diferentes y multiformes manifestaciones de la cultura, ha hecho proliferar en la arquitectura cotidiana, gobernada y dominada por el uso y por el lucro, estructuras banales entre “aquellos” que confunden “**emoción intelectual con capricho**”. No creo, a estas alturas, alejarme de la verdad, si sostengo que una arquitectura “no intelectual” oculta un intelecto no arquitectónico. Se ha visto cómo toda la arquitectura a la que me he venido refiriendo en todo el trabajo, no detiene su interés en ámbitos disciplinares acotados. Más bien, obedece a una sana curiosidad o “admiración arrolladora” ante la plurivocidad e inabarcabilidad cultural que nos rodea desde finales del siglo XIX. Esta constatación hace cierto el viejo proverbio de Terencio: *Homo sum; nihil humanum a me alienum puto*, “**hombre soy, nada de lo humano me es ajeno**”. Esta es una condición indispensable para una arquitectura cabal.

Así, se ha puesto de relieve que las diferentes manifestaciones arquitectónicas del siglo XX no son más que la adecuación cultural y epocal, en relación con la posición del hombre respecto al mundo: mero observador, mero actor e intérprete, o bien sujeto disuelto y posteriormente aniquilado. Si el hombre es considerado mero sujeto racional, o mero sujeto emotivo-sentimental, será objeto de otro trabajo, pero ahora no parece ser inadecuado sostener que “*el final de las utopías culturales y arquitectónicas no es más que el final de las utopías en relación con el concepto de hombre y su ubicación en el mundo*”, y tal final tiene su correspondencia en la expresión arquitectónica, como ya se ha indicado en el trabajo: racionalismo, racionalismo vernacular, estructuralismo, postestructuralismo, etc. Si **sólo razón** (Modernidad), deviene reduccionismo, al considerar que es suficiente con que al hombre se le procuren todas sus necesidades y se le garantice un estado de bien-estar sostenido. Si **sólo emoción** (Postmodernidad), deviene mero sentimentalismo misticista, más como reacción al racionalismo previo que a un convencimiento absoluto de que al hombre le baste el sentimiento. El mero emotivismo también deviene reduccionismo, pues la dimensión racional e intelectual de la persona también es objeto de desarrollo y perfección.

Hemos visto cómo la postmodernidad se ha resuelto en una suerte de laberinto sin límites, sin principio ni fin, es decir, **un modo de hacerse cargo de la realidad que espontáneamente genera sus propias leyes**. En la cultura postmoderna ha desaparecido el conflicto “racional – irracional”, como en Creta entre Teseo y Ariadna, entre Dédalo y Minotauro. La postmodernidad es laberíntica, se ha plegado sobre sí misma, no parece que haya salida: *no future*.

Michael Ende ha hecho notar tal situación en “*El espejo en el espejo*” en forma de “angustia”: un hombre encerrado en un habitáculo forrado de espejos reflejándose

infinitamente entre sí: si levanto la mano, entonces se levantan infinitas manos; si la bajo, desaparecen todas. **Todo es provisional.** Todo depende de la persona encerrada en su mundo de espejos, en una suerte de imagen típicamente borgiana. **La postmodernidad se revela como la cultura de lo efímero, lo provisional y lo precario: *pensiero debole*.**

De otro lado, no parece alejarse de la verdad que la cultura postmoderna ha hecho notar lo otro, lo diferente y marginal, poniendo de relieve realidades no tenidas en consideración en el mundo moderno, a saber, la ecología, el feminismo, el pacifismo, el ecumenismo, etc.

Se ha hecho notar que eran categorías fuertes los postulados del movimiento moderno, que acabaron convirtiéndose en dogmáticos: la abstracción, la funcionalidad, la producción en serie, la ruptura con la tradición, el desprecio por el entorno, etc. Y también era una categoría fuerte –gran paradoja postmoderna– afirmar que no hay categorías fuertes. Así, tanto la modernidad academicista y dogmática, como el pensamiento débil postmoderno anclado en el historicismo ecléctico y ubicado en un relativismo banal, se resuelven en una suerte de **intentos por acabar con la creatividad.** Unos por vía de función y razón totalizantes y otros por vía de emoción, memoria, nostalgia ilícita y frenesí neoburgués.

La postmodernidad, en el intento de superar “la falta de un lenguaje reconocible y popular”, esto es, simbólico, ha entendido la cultura como comunicación, y todos los fenómenos culturales como meros sistemas de signos, acabando la cultura fagocitada por los *mass media*. Ha “tonteado” con la creatividad convirtiéndola en mero juego nostálgico. Pero se ha visto que la creatividad no es mero sometimiento a una academia dogmática y formalista (Movimiento Moderno y Estilo Internacional), como tampoco es mera cita en defensa de una falsa postura culta que defiende la identidad, la memoria y la tradición (Postmodernidad arquitectónica), sino recreación personal: **la aventura del hombre es la aventura de la creatividad.** Ambos intentos de generación de la forma arquitectónica del siglo XX (modernidad y postmodernidad) ocultan reduccionismos, bien de índole racional en defensa de lo social, bien emotiva, melancólica y nostálgica en defensa de la historia, la memoria y la identidad.

Las contradicciones que indiqué en el modo de proceder postmoderno (prohibido prohibir, recuperación de la historia, pero no la moderna, y arquitecturas populares y locales que acabaron disueltas en el mundo capitalista universal y global) revelan que la postmodernidad carece de carácter de genuino, peculiar, creativo y original. La postmodernidad es una suerte de reedición actualizada de los modos de manifestación arquitectónica del pasado. Esta actitud desvela lo que he venido recalando con Vattimo, a saber, debilidad en el modo de actuar y pensar, siendo así que una muestra de tal debilidad es la copia reeditada, eso sí, en un nuevo formato que la aproxima a la novela histórica, e incluso al modo de proceder cinematográfico: historias pasadas que se evocan con lenguajes contemporáneos. El formato postmoderno se hace eco del mundo multimedia y comunicativo, así que lo local y vernacular deviene historicismo global extendido mundialmente, revelándose una de las más profundas contradicciones postmodernas que ya se indicaron: **al tocar los *mass media* lo local, lo transforman en global.**

La postmodernidad ha intentado rehacerse de la cima artística que supuso las vanguardias de la modernidad, no tanto partiendo de esa cima, a saber, la abstracción formal como iniciando un nuevo período que retoma el clasicismo como principio generador de cualquier expresión artística: en el principio ya era el clasicismo. Toda vez que se puede entender que la modernidad llegó al final del devenir artístico, la postmodernidad intenta reiniciar el nuevo viaje del arte desde la forma que ella considera originaria y comúnmente reconocida como válida: la clásica. De este modo, el pensamiento postmoderno niega la posibilidad de continuación y de generación de nuevas formas o artefactos, por temor a falta de comunicación o a caer en el error de la imposición que suponen los objetos sin pasado, sólo dotados de presente, es decir, flotantes.

Sin embargo, no cabe una crítica solamente formal a la postmodernidad. La rehabilitación del pasado esconde una tentativa más allá de lo formal. No trata tanto de actualizar la historia, como de hacerla compatible, y ahí está su crítica a la modernidad y muy probablemente su herencia. La modernidad que aborrecía del pasado, que se pensó a sí misma como culminante en el progreso lineal de la historia, devino dogmática e impositiva y acabó convirtiéndose en academicista. La modernidad creció en el ambiente de la jerarquía y la exclusión, del análisis y la oposición, al dividir y delimitar enfrentó y eso es la dialéctica moderna: sólo uno puede ganar. En cambio, la postmodernidad ya intuyó el carácter parcial del conocimiento y advirtió que, en toda definición, siempre hay algo que se queda fuera, que no ha sido percibido ni atrapado por el conocer. De modo que al reducir el todo a la parte, lo diferente, lo marginal y lo otro quedaban relegados, obviados, en definitiva sin cabida. Así pues, el aplauso a la postmodernidad surge en el momento en el que ésta propone **la simultaneidad de los opuestos**, sin que tal proceso suponga empobrecimiento de uno u otro; de modo que los contrastes, lo alternativo, lo binario caben en el mismo instante y lugar, quedando fuera lo dogmático e impositivo, lo totalizante que marginaban lo diferencial, a saber: la otra parte de la realidad. No se trata tanto de vencer como de convencer, es decir, vencer todos.

Pero la teoría es la teoría y la práctica es la práctica: el mensaje de Venturi y Jenks que proponían la dialéctica de contrastes fue pervertido. El “frenesí neoburgués” en el que acabó convirtiéndose la arquitectura postmoderna que defendían las “arquitecturas comunicativas” de estos arquitectos, entre otros, junto con la pérdida de puntos de referencia estables (unos de índole científico-física y otros axiológicos y metodológicos), en definitiva, una *Verlust der Mitte*, posibilitó el breve y súbito período deconstructivista en el que el sujeto ya había sido aniquilado antropológicamente y con él todos aquellos cánones y códigos que, desde cualquiera de los frentes culturales posibles, habían situado al hombre en el centro del mundo.

El deslizamiento cultural postmoderno hasta la deconstrucción ha puesto de relieve, otra vez más, que “nada comienza de golpe” y que la arquitectura se hace eco de la cultura epocal. Lo que es, nace fruto de muchas sensaciones, ideas, decisiones y recuerdos. La deconstrucción vuelve a revelar que nada es predecible y explicable con rigor, sino a *posteriori* del suceso: ni Monet ni Renoir son predecibles desde Velázquez o Goya, aunque sin éstos, Monet y Renoir hubiesen sido muy distintos.

La postmodernidad, llegados los noventa, presenta como modelo, **el reduccionismo arquitectónico y el caos como única salida a la crisis de la modernidad**, olvidando, a mi modo de ver, que la historia de la cultura no es sino la historia del orden frente al caos. El resultado de este olvido ha sido el gran grito ("canto del cisne" he subtitulado a la deconstrucción), que se ha resuelto en una suerte de fasto formal, de mero artefacto que se agota en su propia representación. Se ha visto cómo, en **el ocaso de las llamadas ideologías** (religiones políticas de corte salvífico), la arquitectura con no poca frecuencia se ha condenado al ostracismo, reeditando las críticas al movimiento moderno, alejándose e ignorando definitivamente al hombre, en un intento de afirmarse, negando cualquier "categoría fuerte": *utilitas, firmitas y venustas*.

La deconstrucción no es más que el comienzo, después de la quema de todas las tradiciones, algunas de ellas inventadas, que diría Giddens, todas ellas tendenciosas, esclavizadoras y fagotizantes. **La deconstrucción es un nuevo comienzo con los restos de aquello que se destruyó en la hoguera, incluida la propia postmodernidad. Es un modo de proceder con escombros y residuos**: un pilar que hace de ventana, una ventana que aguanta un pilar, etc.

Hasta el Renacimiento, el contenido y los significados adquirieron una dimensión excesivamente formal. El aspecto formal tomó más relevancia que el espíritu que lo animaba, perdiéndose la espontaneidad y deviniendo la creación en convencionalismo formal y ritualista. La modernidad supuso el giro a tal situación. Dio preeminencia a la espontaneidad y al contenido frente a la forma, aunque sin cuestionar la norma que regulaba el comportamiento artístico, religioso, moral y político. Lo que sucede es que el funcionalismo de la Modernidad operado en el siglo XX, también se convirtió en academia "formal" y volvió a cometer los errores dogmáticos que pretendía superar. El exceso en la forma y en el contenido convierte la disciplina arquitectónica, en uno y otro caso, en academicismo asfixiante. El agotamiento de los signos como reveladores de un contenido comúnmente reconocible y compartible y la destitución de los contenidos, como sentido único de los signos por los que se representan, han dejado al sujeto en serias dificultades para poder entender un diálogo fecundo. **La clausura de tales academicismos de la forma y la función o del signo y el significado, constituyen la línea abierta por la corriente post-estructuralista: sin forma y sin función, sin significante y significado, sin contexto o estructura que inconscientemente regule y explique lo que las cosas y la propia realidad son, a la arquitectura, como por otra parte a la filosofía, le ha quedado lo que restaba, a saber, la propia disciplina como objeto**. La inhabilitación de todos los formalismos estructuralistas y el desenmascaramiento de las estructuras inconscientes que gobernaban la conciencia del hombre le han dejado aislado y flotante.

Así, la arquitectura deconstructivista se nos revela de un modo muy singular. No sólo es el momento de la historia de la arquitectura en el que la deuda respecto de la filosofía que la anima es particularmente intensa. En efecto, ha habido otros momentos de la historia de la arquitectura en los que ésta se nos manifestaba como la encarnación del espíritu de una época: Renacimiento, Modernidad y Postmodernidad son claros ejemplos al respecto. Sin embargo, en la deconstrucción lo poderosamente llamativo no es que vuelvan a darse entrelazadamente la arquitectura y la filosofía, sino que el objeto de la obra de arte ya no está fuera ella (comunicar o expresar algo a través de ella, incluso la finalidad como servicio

en arquitectura), sino que ella misma como "práctica" se ha vuelto objeto. Hasta la deconstrucción, la crítica, el pensamiento, la teoría arquitectónica y la disciplina en cuanto tal no alcanzaban el rango de objeto de arte. En la época que hemos analizado, **la crítica, la práctica y la teoría se han vuelto objeto sin necesidad de apelación al cumplimiento de una finalidad externa**. De modo que ya no podemos abordar el objeto arquitectónico por la respuesta a una función, o a la belleza de sus formas o por su estabilidad, pues éstas son tildadas de categorías exteriores a la propia práctica. Dicho de otra forma, no son la estabilidad, ni la función, ni la belleza objetivos ni categorías de la obra arquitectónica, sino que el objeto arquitectónico es el propio procedimiento, el propio método, a saber, la propia arquitectura como disciplina. Por eso, la arquitectura se ha vuelto retórica y lúdica, sin más finalidad que el propio discurso, siempre incompleto e inacabado, como "los fragmentos sobre el libro"⁴¹⁸ de Stéphane Mallarmé. El pensamiento y la crítica alcanzan en esta época una dimensión constructiva que otrora no tuvieron. Lo representado es la percepción que la crítica tiene sobre sí. Lo representado no es la expresión del estado de ánimo del artista (Bacon, Mark Rothko, Tolstoi, Freud)⁴¹⁹, y esa sería la consideración de **el arte como expresión de sentimientos y deseos**, ni la consideración **del arte como expresión de la visión de la realidad, del cosmos, ni tan sólo expresión de una época como zeitgeist**, (Benedetto Croce, Suzanne Langer entre otros), sino el método y la práctica para hacer tal representación. Con razón advierte Kurt Forster: "Como Johnson, Eisenman llegó a reconocer la importancia de la práctica de la arquitectura como lugar del pensamiento arquitectónico" (...) El pensamiento recuperó la capacidad de constituirse así mismo como una práctica."⁴²⁰

En el período deconstructivista, quedan cancelados los atributos de la arquitectura tradicional (*utilitas, firmitas y venustas*); el atributo de la arquitectura es el pensamiento, la crítica (es ella misma! Por este motivo da la sensación de que esta arquitectura revela una deuda especialmente intensa con la filosofía de Derrida, de Deleuze, de Vattimo y de Lyotard, entre otros, aunque no es literalmente ni unívocamente así. La realidad ha sido que "la percepción de tal estimulación, método y espíritu que ha animado a la arquitectura se ha hecho obra". El arte y la arquitectura no tienen ya una dimensión meramente comunicativa ni meramente expresiva, sino que son la materialización del pensamiento sobre sí mismos, a saber, sobre la propia disciplina; por eso les hemos llamado autorreferenciales. **Y al volverse autorreferencial, clausurando la diferencia entre signo y significante, entre forma y función, entre continente y contenido, entre sujeto y objeto, la forma del lenguaje se convierte en su propio contenido. El lenguaje y la arquitectura se dicen paradójicamente a sí mismas "YO"**. Ése es el motivo, desde mi punto de vista, por el que acercarse a la deconstrucción según pautas de crítica y juicio convencionales, en los que la obra es juzgada por cumplimiento a una finalidad expresiva o cognitiva exterior a ella (función, forma, tipo, contenido, lenguaje, etc.), deviene frustración, siendo ésa la razón por la que la arquitectura deconstructivista se resuelve como invulnerable a la crítica y al juicio tradicional desde fuera.

⁴¹⁸ Cfr. MALLARMÉ, Stéphané. *Fragmentos sobre el libro*. Colección de Arquitectura, 39. Murcia, 2.002.

⁴¹⁹ Cfr. FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1ª Edición 2.003. Pág. 159 y ss.

⁴²⁰ Cfr. FORSTER, Kurt. *Eisenman en despliegue*. AV Monografías, 53. Madrid. Mayo-Junio, 1.995. Pág. 12.

Este ensimismamiento de la arquitectura es, a mi juicio, un fenómeno típicamente postmoderno. Marshall MacLuhan (1.911-1.980) lanzó al mundo la expresión “Aldea global” y **“el medio es el mensaje”**⁴²¹, en clara sintonía, a mi modo de ver, con la arquitectura deconstructivista que, según se ha visto, sólo revela el pensamiento sobre sí misma. MacLuhan desveló, con la expresión anterior, que en el mundo postmoderno, (toda vez que el contenido ha sido hipermediatizado), **el contenido importa menos que las estructuras de los medios que se utilizan para transmitir tales contenidos**. Recordemos que los *mass media* operan sobre la realidad postmoderna según una estructura en mosaico o *collage*. La recomposición y el enlace de tales fragmentos de la realidad que representa los medios de comunicación, queda al arbitrio de un espectador desbordado por el aluvión de imágenes y de información. Dicho de otra forma: el espectador tendrá que enlazar y llenar los huecos de unas entradas que se actualizan continuamente.

Desde otro lado, se ha visto a lo largo del presente trabajo que la rehabilitación de Nietzsche, a lo largo de la última mitad del siglo XX, es del todo definitoria, no sólo en la postmodernidad, también en la deconstrucción. Lo interesante del autor de “El nacimiento de la tragedia” es que, tras un siglo de distancia, se dé la semejanza entre la estructura de su nihilismo y el desencanto y el cansancio de la época contemporánea: idéntica desconfianza hacia las ideologías establecidas como doctrinas, el rechazo de sus pretensiones de corte salvífico y escatológico, así como la voluntad por definir la última finalidad del hombre. Efectivamente, la cancelación de las tradiciones, de las autoridades, de las apariencias, de la moral, en definitiva, la muerte de Dios, posibilitan la absolución definitiva respecto de cualquier imperativo, el voluntarismo como manifestación de la emancipación total, la libertad entendida como inmunidad sólo como inmunidad de coacción y la opción real por ser verdaderamente original. A partir de la nada, todo es auténtica novedad, y a eso lo hemos tildado en el presente trabajo como la reedición actualizada de la voluntad de poder.

Sin embargo, tanto en el caso de Nietzsche como en el de la deconstrucción postmoderna, hay una parte de lo heredado, de lo transmitido, de lo impuesto, de la que no podemos desembarazarnos. Si Nietzsche no veía manera de superar la gramática, la deconstrucción arquitectónica tampoco ve forma de hacer lo propio con la “construcción”. Una y otra pueden fingir que lo hacen, pero no deja de ser una ficción pues contra la ley de la gravedad no se puede construir y, sin el lenguaje, no se puede pensar. **Tanto el pensar, como la arquitectura** -aunque la propia disciplina sea objeto de su pensamiento- **no pueden desembarazarse ni de la gramática, (pues el pensar es ineludiblemente a través de lenguaje y la palabra), ni de la construcción**, pues la arquitectura tiene ineludiblemente una dimensión técnica, de modo que la propia expresión “Dios ha muerto”, al expresarla, revela, tanto en filosofía como en arquitectura, la imposibilidad de la total emancipación.

Por último, quiero reseñar la nada despreciable **pérdida del punto de vista y la perspectiva** (mecanismos que servían para asegurar la realidad) operada en la deconstrucción postmoderna. Se ha visto en el presente trabajo que la modernidad arranca con la devaluación de las apariencias a las que Galileo, Descartes y Brunelleschi tildan de engañosas. Recordemos que Copérnico refutó la concepción ptolemaica y que

⁴²¹ Cfr. MacLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós. Barcelona, 1.996.

racionalmente consiguió sentarse en el sol, demostrando que es la tierra la que gira alrededor del sol y no al revés, como venía sosteniéndose desde la antigüedad. Pero Galileo, Descartes y Brunelleschi intentan llegar más allá de una razón que violenta a los sentidos. Tal concepción precisa de la creación de un artefacto, producido y elaborado por el sujeto (*homo faber*) del cual el sujeto está completamente seguro, pues él mismo no se va a engañar. Así, en el arranque de la modernidad, la realidad aparente es certificada no tanto con el uso de la razón sino con la intermediación de un instrumento. Tal instrumento es el telescopio en Galileo, es la duda en Descartes y es la perspectiva en Brunelleschi. Los tres, un científico, un filósofo y un artista, crean un punto de Arquímedes exterior a la realidad, que les permite conceder el estatuto de veracidad a lo real a partir de la principal acción del sujeto respecto del proceso de conocimiento. Por tanto, **instrumento, fabricado por el sujeto, y acción libre y principal del sujeto, son la condición sine qua nom de La Modernidad**. Sin la aplicación de tal instrumento sobre lo real, la realidad no deja de ser mera apariencia. Y, en efecto, recorre toda la modernidad artística en sus distintas versiones, la emancipación respecto de la tradición (las apariencias y las autoridades) y la elaboración de instrumentos que certifiquen y aseguren cuantitativamente la realidad.

Ahora bien, para el caso que nos ocupa, la deconstrucción llega a nuestra época tras la revisión que se ha hecho de la modernidad, desde la ilustración hasta el siglo XX. Vimos en su momento que Kant llegó más lejos que Descartes, al advertir que tras la duda se da en el sujeto una instancia que cohabita en él y que él no se ha dado, ni puede crear y que determina y orienta el conocer, hasta el punto de que son tales predeterminaciones *a priori* las que se imponen a lo real. Pensar será imponer en Kant. Tales determinaciones, que en Kant se dan en el plano trascendental, quedan fijadas desde el siglo XIX como estructuras previas al sujeto, preformateando el actuar en tal grado que se puede afirmar que el hombre no es totalmente libre. Para Marx serán las estructuras de capital; para Freud, la pulsión inconsciente y para Lévi-Strauss, los lazos de parentesco y las estructuras lingüísticas. La conformación de tales estructuras ha constituido la línea de pensamiento estructuralista de la que se ha hablado en el presente trabajo. Conviene destacar que son tales estructuras las que acaban disolviendo al sujeto en una red a la que él ha sido arrojado. Sin embargo, el desenmascaramiento de tales estructuras (económicas, inconscientes y lingüísticas), llevada a cabo por el postestructuralismo francés durante la postmodernidad e influida poderosamente por la filosofía de Nietzsche, ha descubierto que bajo tales estructuras no hay nada y más si cabe: que para la total autonomía del sujeto hay que desembarazarse de ellas, aniquilándolas y cancelándolas. Lo que ha sucedido es que el desmantelamiento de toda suerte de *a prioris*, trascendentales o materiales, se ha prolongado hasta el sujeto no dejándolo ileso, sino aniquilándolo a él mismo. **Para liberar al objeto se ha aniquilado al sujeto**. De modo que, en el arranque de la deconstrucción, no sólo no quedan estructuras preformateantes, es que no queda siquiera sujeto, constituyendo el nihilismo el lugar común de la deconstrucción postmoderna.

Y a esta altura quería llegar. La deconstrucción se encuentra con un sujeto absuelto, debilitado y casi aniquilado, que en el arranque de la modernidad gozaba de ser el principal actor en el proceso de conocimiento. Y al mismo tiempo, se encuentra con una realidad para cuya certificación no hay instrumento ni artefacto creado por el sujeto que le permita concederle estatuto de real a las apariencias. La realidad deviene ficción por acción de los *mass media*, que la han convertido en acontecimiento. Al sujeto sólo le cabe fluir de

acontecimiento en acontecimiento, sin más pretensión que ésa: fluir, aunque sin certificar verdaderamente lo real.

La deconstrucción se encuentra con un sujeto que ya no es punto de vista, que ha perdido la facultad de mirar y no sólo eso, los propios objetos deconstructivistas imposibilitan la aplicación de un método sobre ellos para verificarlos; en nuestro caso, la perspectiva que permita la visión cabal del objeto. El propio objeto incluso se rebela a ser introducido en la máquina lógico analítica de la perspectiva. Para ello, presentará infinitas posibilidades de visión, infinitos rostros que dependen de la situación del sujeto y que generan imágenes diversas del mismo objeto, en un proceso sin fin tras la aplicación de una suerte de perspectiva deformada: la percepción del objeto y el concepto que de tal objeto se tiene no es lineal ni unívoca. Rosemarie Haag Bletter lo expresa así: "*Gehry considera un juego fascinante divertirse mezclando el mundo de la percepción con el mundo del concepto (...). Con la superposición de una operación perceptiva a un objeto material, Gehry socavó los sistemas de conocimientos perceptivo y físico dentro de una experiencia esclarecedora y, en definitiva, contraria a la razón*"⁴²².

No se trata, como advierte el propio Derrida, "*de renunciar a un punto de vista a favor de otro, que sería el único y absoluto, sino de considerar los distintos puntos de vista posibles*"⁴²³. En este sentido la obra deconstructivista se convierte en la experiencia de la imposibilidad de la comprensión unitaria del objeto y de los conceptos, intentando superar la dialéctica moderna de superación de las oposiciones binarias que han recorrido el pensamiento occidental. Así pues, sin sujeto actor y sin perspectiva como instrumento, la deconstrucción se hace invulnerable al juicio y crítica tradicionales, deviene formalismo autorreferencial, sin más pretensión que ser visto aunque ni comprendido, ni asimilado. Se resuelve en la experiencia de percibir la aporía que supone capturar la realidad. Definitivamente, el objeto se ha emancipado del sujeto.

De la deconstrucción hay que admitir el original y atrevido punto de vista formal y el espectáculo que supone para la vista, cualesquiera de los objetos arquitectónicos proyectados bajo este epígrafe. **La deconstrucción ha argumentado con vehemencia en tiempos de pensamiento débil. Se ha encarado con valentía ante las tradicionales categorías no sólo filosóficas, también arquitectónicas y para ello ha creado un antimétodo y un antianálisis con repercusiones formales del todo interesantes.** La deconstrucción niega; la postmodernidad sólo abandona. Así, pongamos por caso, no ha ignorado el entorno como en la modernidad, lo ha negado. No ha afirmado la *firmitas*, la ha llevado próxima a la ruina y al colapso y la ha confundido con la piel, ha despreciado el concepto tradicional de belleza por tildarla de totalizante y la ha negado. La obra de arte no tiene necesariamente que contener la belleza.

Cabe preguntarse, en último lugar, si esta arquitectura, que no permite alcanzar ningún sentido ni transmitir significado alguno fuera de ella, puede o tiene capacidad para ser un

⁴²² Cfr. HAAG BLETTER, Rosemarie. *Frank Gehry, un constructivista sintético*. Arquitectura viva, nº 1. Madrid, junio de 1.998. Pág. 6.

⁴²³ Cfr. MEYER, Eva. *Escribir es un modo de habitar*. Entrevista con Jacques Derrida. Arquitectura viva, nº 1. Madrid, junio de 1.998. Pág. 13.

modelo. La respuesta es que no. No pretende ser modelo de algo, en cierta medida porque sería como caer en el error que pretende superar, el de dotación de significado. Ser modelo serviría para acabar unificando el sentido de la arquitectura que de ella se pudiera predicar. Este es un hecho bastante insólito en la historia de la arquitectura ¿Puede ser modelo un tinglado publicitario o un anuncio? El anuncio se agota en sí mismo. Para el impacto que pretende la deconstrucción al objeto de alcanzar la fruición estética, es imprescindible la autonomía, el distanciamiento abrupto y agresivo respecto al resto de la arquitectura que se hace en torno a ella. La exuberancia estructural, formal y, a la postre, económica supone un despliegue de medios tal que su prolongación a arquitecturas más domésticas e incluso a las mismas arquitecturas, aunque de menor escala, deviene inviabilidad ¿Ofrece la deconstrucción nuevos caminos a los tipos arquitectónicos, o es sencillamente una suerte de método para la fruición aleatoria e imprevista?

La deconstrucción parece haber olvidado el gran atributo de la arquitectura: servicio. Ha seguido una línea experimental que parece no agotarse en su propia exhibición y que en modo alguno colabora al perfeccionamiento de la arquitectura cotidiana, corriente y doméstica, que es la que con mayor urgencia necesita modelos claros, legibles y traducibles. A la deconstrucción, en frase de Bohigas "*le falta la exigencia de ser un modelo interpretable*"⁴²⁴.

⁴²⁴ Cfr. BOHIGAS, Oriol. Op. cit. Pág. 47.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

7. A modo de Anexo

7.1 El hombre: "constructor poético de mundos". 7.2 Giro gnoseológico: "La ética" 7.3 El nuevo humanismo: "La recuperación del misterio" 7.4 La arquitectura humanista

7.1 El hombre: "constructor poético de mundos"

*Decididamente el hombre es un ser distinto a los demás. El que vive en un mundo que le es ajeno, en realidad no lo habita, lo ocupa, pero no lo posee. Si el hombre no encontrara algo acogedor en el mundo, algo parecido a sí, no humano pero si humanizado, es decir, algo que contuviera la medida de lo humano, sería un hombre solitario. No le es suficiente, a mi modo de ver, la coexistencia con otros semejantes a él. Es inequívoca, la presencia de un mundo común que guarde analogías con lo humano. **En el intento de hacer el mundo habitable, construyéndolo con la medida de lo humano, a saber "poéticamente", el hombre pretende superar la soledad.***

*Heidegger ha hecho notar que, "construir es ya un modo de habitar", superando así la relación de medio a fin, que en una primera aproximación advertimos entre uno y otro. Construir no es tanto condición de posibilidad para el habitar, como el modo con que el hombre se apropia del mundo, entendiendo por mundo todo lo que no es él. No es el habitar a posteriori del construir. Es mucho más que eso. En rigor, es más intenso, pues construir ya es en cierto modo habitar. Y además, el modo con que el hombre toma posesión del mundo, no es solamente técnico o constructivo, es poético que diría Hölderlin. De manera que, en el proceso de apropiamiento del mundo y asentamiento en él, cabe "**la medida**" y eso quiere decir en sentido estricto poético: dar con la medida y con la palabra para fundar el ser.*

*Valgan estas palabras previas para adelantar el final de este texto, en el que intentaré explorar el modo con que el hombre se apropia del mundo: constructiva y arquitectónicamente, que es lo mismo que afirmar poéticamente; con razón advirtió Hölderlin, y Heidegger así lo hizo notar: "...**poéticamente habita el hombre...**"⁴²⁵. Así que vamos a intentar enlazar los términos hombre, posesión, construcción, técnica y poesía. Justamente a eso lo llamaremos arquitectura.*

La vieja definición aristotélica de hombre como "animal racional" nos da las primeras pistas. Leonardo Polo con ojo de lince considera que de ser así, lo común a todos los hombres sería su carácter animal, mientras que lo específico, lo que en puridad nos hace distintos, es la racionalidad. Así pues, no sería desafortunado sostener que el hombre sería "el animal que tiene razón" y no en vano, Aristóteles utiliza, para definir hombre, el verbo

⁴²⁵ Cfr. HEIDEGGER, Martin. "...**Poéticamente habita el hombre...**" En Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2.001. Págs. 139-152.

griego *ekheim*, cuya traducción es "Tener". De manera que, lo universal vendría a ser el tener y lo específico lo tenido, a saber: la razón o el logos. **Ser un animal racional es tanto como afirmar que es un ser capaz de poseer (Tener) el mundo en la forma de conocerlo.** Y es éste, el punto de partida: aquello que significa y diferencia al hombre no es tanto el ser como el tener, que se revela como la rúbrica específicamente humana. Lo que ocurre y ahora lo veremos, es que hay diversos grados de tener y llegaremos a enlazar el tener, con hombre y con técnica, con construcción, con habitación y con poesía.

La forma menos intensa de tener es la adscripción de cosas a nuestro cuerpo, cosas distintas de uno mismo. Lo que no es uno mismo tiende a ser poseído, situación que revela el carácter incompleto del hombre, pues si fuera un ser completo no necesitaría adscribirse cosa alguna. Y en esta línea observamos, que tenemos las cosas con "las manos". No es casualidad por ello que el hombre tenga liberadas las manos: "*bípedo con manos*", lo tilda Higinio Marín. Pero este modo de tener, que es el corpóreo, es el menos intenso y el más superficial de todos. En primer lugar, porque lo que posee un hombre no lo tiene otro, por este motivo puede quedar unilateralizado al ámbito meramente crematístico; y en segundo lugar porque lo tenido no es uno mismo, es alguna cosa distinta de sí, que carezco y que necesito, y que revela mi naturaleza como incompleta. Lo tenido es tenido con mi cuerpo, en última instancia con mis manos. Y a eso, justamente a eso lo llamamos técnica: **el perfeccionamiento en el proceso de adscribirnos cosas.** El hombre es un ser técnico porque es un ser capaz de tener cosas con su cuerpo y no solo eso, sino que es el único ser que puede habitar el mundo, porque él es el único que puede poseerlo. No en vano, tener viene del latín *habeo*. Habitar viene de haber y haber significa tener: **el habitante del mundo es quien lo tiene.** El hombre es el ser capacitado para tener lo que le rodea según una medida, que es la humana: corpórea y espiritualmente. Y ser discapacitado es, en términos clásicos, no tener esa medida que inferirle al mundo que le rodea, y no disponer de habilidad para adscribirse como algo externo, aunque si como algo pensado por razones obvias.

La forma de poseer corpórea es la menos íntima y la más débil. En primer lugar, porque es meramente corpórea y la naturaleza del hombre también es de índole anímica. En segundo lugar, porque lo poseído siempre es algo distinto de uno mismo, está fuera y queda fuera, estando destinado en primera instancia a satisfacer necesidades de orden vital. La dimensión corpórea del tener, tener con las manos, enlaza con aquel tipo de acciones que los clásicos denominan poiéticas: aquellas acciones en las que el efecto de la acción queda fuera del sujeto que las realiza, como sucede con la caza, la pesca, la recolección, etc. A tener con las manos y a todo el conjunto de acciones que se despliegan desde ellas para poseer algo que no es el hombre mismo, los griegos las denominan, *poiésis*. Poiéticas son las acciones destinadas a poseer.

En este conjunto de acciones a las que arriba hemos calificado de poiéticas, la mano ocupa un lugar primordial. La diferencia entre la garra y la mano consiste en que la mano no termina en ella misma, mas bien comunica su dinamicidad a lo que toca y a lo que se adscribe. El primero de los instrumentos que usa el hombre para tomar posesión del mundo que habita, no lo ha creado, le viene dado. Pero, a todos los demás instrumentos **les transmite como mínimo su medida**, la de la mano, si no carecería de sentido el tener corpóreo o tener con las manos. Así, la técnica, se entiende también como "*el proceso de transferencia de la medida humana a la de las cosas que el hombre crea*" (instrumentos)

para hacer el mundo a la mano. Los instrumentos son la prolongación activable del cuerpo humano, por ejemplo un martillo o una maza. El hombre se revela de esta forma no como "*la medida de todas las cosas*", que diría Protágoras, sino como, "*la medida de todas las cosas prácticas*", las que son instrumento y, en última instancia, las que él crea. Desde esta perspectiva, se entiende mejor que el que tiene mano, el hombre, habita (*habeo*, tiene) un cobijo (proteger) que se procura, porque le da su medida. En cambio, el que tiene garra, el animal, se guarece (guarda) en una cueva que ocupa sin más medida que la de la cueva. Nótese así, que entre hombre y animal hay una diferencia radical. El primero es capaz de estar en un lugar "teniéndolo" y a eso lo llamamos habitar, y el segundo sólo puede ocupar un hueco que le es ajeno. Los animales no habitan pero el hombre sí, y lo hace, en la misma medida en que establece con las cosas que crea y que le rodean referencias a su cuerpo, según la cuales el cuerpo las tiene. Los hombres somos capaces de adscribirnos no solo el mundo que nos rodea, también el que creamos. Por esta razón se puede calificar al hombre como **constructor de mundos**.

Llegados a este punto veamos la consecuencia al primer modo de tener, a saber: **tener conociendo**. Leonardo Polo hace notar que, "el primer grado de tener (corpóreo) lo es en relación de medio a fin respecto del conocer" (tener lo pensado), dicho de otro modo: el hombre necesita poseer y construir mundos para poder realizar operaciones más intensas e íntimas: contemplar, pensar, rezar, amar, etc. Produce, para contemplar. A este segundo tipo de acciones, los clásicos las denominaban *praxis*: aquellas acciones cuyo efecto no queda fuera del sujeto que las realiza, sino que las posee de una forma más intensa e íntima, superior a la tenencia práctica de las cosas de la vida.

Pensar es un modo de tener mas intenso que poseer con el cuerpo, porque lo pensado no queda poseído por él o por mi habilidad manual, como si fuera una cosa externa, sino que es poseído por la operación misma. Cuando el hombre realiza la acción de pensar, es capaz de mantener lo pensado en sí. Esto ya lo vió Aristóteles que advirtió que estas operaciones son las más vitales y las que más perfeccionan: **el mundo se posee más intensamente cuando se conoce que cuando se actúa sobre él**. Sin el pensamiento, la técnica, a saber, el modo con que el hombre se adscribe cosas externas a sí, no es posible. De manera que, se puede afirmar que en efecto, el hombre tiende a construir un mundo fuera de sí, pero no un mundo cualquiera. Un mundo a su medida, que le permite realizar mejor las operaciones cognitivas, las más propiamente humanas. Lo que sucede es que tal proceso se retroalimenta de modo que el mundo construido es el previamente pensado, pero una vez construido es condición de posibilidad de un conocimiento mas perfecto e intenso. Con razón advierte Heidegger que "*construir es ya un modo de pensar*"⁴²⁶. Primero somos *sapiens*, y después *faber*.

Recapitulemos: El hombre más que un ser racional, es un ser que tiene *logos*. De modo que, la rúbrica específicamente humana es el tener: tener algo distinto de sí. Pero sucede que el tener es según grados e intensidades. La corpórea-práctica es la menos intensa y la más débil y se define por la capacidad de adscribirse cosas externas (utensilios imprescindibles para la vida) y en este ámbito aparecen los términos técnica, construcción y *poiesis*. Y el conocer, que se revela como el tener lo conocido, como el conjunto de

⁴²⁶ Cfr. HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. En Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2.001. Págs. 107-119.

operaciones que no quedan fuera del sujeto que las realiza. En definitiva, **el hombre es capaz también de poseer el mundo que piensa**. Para poseer el mundo que habitamos resulta del todo inesquivable haberlo poseído a través de operaciones de índole intelectual.

Con independencia de la naturaleza corpórea y anímica del hombre, y con independencia de los grados e intensidades del tener, en el hombre hay algo más que no es solo su naturaleza, es también su **carácter personal**. El hombre a demás de ser un animal que tiene razón, es una persona que posee esa capacidad. Ser un ser personal no solo lo eleva, sino que lo dota de una radical libertad. Tal radicalidad lo convierte en un ser inadaptado al mundo. El hombre es un ser que no se adapta, su proceso evolutivo acabó con el animal y dio paso al hombre mismo. Así, es correlativa a la naturaleza del hombre la capacidad de adaptar y no de adaptarse, para lo cual inventa. Inventa para poder adaptar el mundo que ocupa, y transformarlo en mundo habitable, a saber: poseible. **Tener e inventar, se resuelven en los rasgos específicamente humanos**. Tiene debido a su naturaleza, e inventa debido a su carácter.

Cuando inventa aporta, da de sí algo que en el mundo no existe hasta él. **Tener se revela como la condición de posibilidad de inventar, de dar algo distinto de sí para sí**. El hombre es un ser inadaptado, por eso precisa de un especial cuidado en las primeras etapas de su vida, es un ser incompleto, por eso precisa la necesidad de adscribirse el mundo que le rodea (corpórea y anímicamente), y es un ser personal, por eso humaniza lo que no es él, dándole su medida al mundo y convirtiendo eso que no es él, en habitable, para lo cual inventa y recrea. Para convertir el mundo en habitable, lo primero que inventa son instrumentos (la prolongación artificial de sus manos) que tienen inesquivablemente la medida humana. Por este motivo hemos dicho arriba que el hombre como mínimo es “**la medida de las cosas prácticas que inventa**”, al objeto de poseer el mundo que quiere habitar, superando así la soledad. Inventa porque piensa y conoce, para poder tener lo que le rodea como algo humanizado.

Centrémonos ahora en el modo con que el hombre humaniza lo que le rodea: “construyendo”. Intuitivamente alcanzamos el habitar *a posteriori* del construir: inicialmente, “el construir tiene el habitar como meta”. Sin embargo, y a la vista de las construcciones que nos rodean, cabe preguntarse si éstas contienen la garantía de que en ellas tenga lugar el habitar. Así que, a primera vista, el construir precede al habitar guardando el primero una relación de medio respecto del segundo. **Construir es el medio por el que es posible el fin habitar**. Lo que no termina de convencer a Heidegger es que tales actividades, construir y pensar, se piensen por separado. Sostiene que tal relación es mucho más intensa e íntima de lo que parece, declarando que “*construir es en sí mismo habitar*”.

Llegados a esta situación, podemos preguntarnos qué es exactamente construir. Puede entenderse como el proceso de fabricación y de producción de instrumentos y objetos útiles para la vida del hombre. Pero también, si atendemos a Heidegger, “*construir significa habitar*”⁴²⁷ siendo así, que “*el hombre es en la medida que habita*”. Y, como hemos visto arriba, habitar viene de *habeo*, **tener**, entonces, construir es en cierto modo una forma de tener. En alemán los términos construir, tener y ser tienen la misma raíz, de manera que decir **yo habito**, es lo mismo que afirmar **yo soy**. Dice Heidegger que “*el hombre es en la*

⁴²⁷ Cfr. HEIDEGGER, Martin. *Op. cit.* Pág. 109.

medida que habita" que es como afirmar que es un hombre porque la forma natural de serlo en este mundo es habitándolo, o lo que es igual: poseyéndolo. De esta forma, vemos que construir, habitar y ser hombre en este mundo son términos correlativos.

¿Cómo habita el hombre en este mundo? Heidegger responde con Hölderlin que *"poéticamente"*. Para el autor de "ser y tiempo" la tarea de la filosofía consiste en conservar la fuerza de las palabras en las que la realidad se expresa a sí misma. Pero Heidegger notó que esa tarea de conservación de "las palabras" en su primigenia manifestación, no era tanto tarea de la filosofía sino más bien de la poesía. En este sentido, no es casual que la primera obra de metafísica sea la obra de un poeta, cual es el caso de Parménides, que la escribió en verso hexámetro. Fue el poeta el que consideró la poesía como la disciplina encargada de dar nombres fundadores y fundamentales al Ser y quien inventó palabras tales como ser, pensar, etc. Los poetas no sólo conservan y custodian, también "hayan y dan" con las palabras iniciales y elementales. Con razón retoma a Hölderlin para afirmar que *"poéticamente habita el hombre"*, es decir, buscando, hayando y conservando **las palabras (moradas del ser) en las que la realidad se expresa a sí misma**, siendo eso un modo de construir la realidad y el mundo. Es preciso poetizar el mundo y la realidad, para construirlo, a la medida de lo humano, superar la soledad y poder habitarlo.

Habitar poéticamente se resuelve en poseer el mundo que hayamos, para después custodiarlo y conservarlo. La poesía deviene a sí, fundadora del ser por la palabra. Por ella sale a lo abierto todo lo que luego tratamos en el lenguaje cotidiano. En este sentido, advierte Heidegger que *"la poesía nunca toma el lenguaje como una materia prima preexistente, es la poesía misma la que posibilita el lenguaje"*⁴²⁸, dando con la palabra que alberga el ser que contiene.

Pero poéticamente no es solo, "hayando la palabra fundacional del ser". Para lo que nos ocupa -el habitar y la construcción- poéticamente también viene a ser, de manera correlativa, **"según una medida"** que ineludiblemente es la medida de lo humano, que es su propia esencia. Poetizar es medir y construir; es dar medida al mundo para hacerlo morada, lugar, humano. Lo poético del habitar es dar con la medida y solo se puede construir si se conoce la medida y como la medida es la esencia de lo humano, no parece según Heidegger que se esté en condiciones de construir, si previamente el hombre no se ha parado a pensar que cosa sea su esencia. El espacio poetizado por el hombre deviene lugar, morada. Hay, por tanto, una instancia anterior al construir que es curiosamente el conocimiento de sí, que es como ya se vió arriba un modo de tener, que sólo es posible si el hombre habita. Así pues, no precede el construir al habitar, sino que este último precede al construir ¿De qué otra forma sabría el hombre cual es la medida de lo que construye? En definitiva, que los términos **habitar** como "tener con medida", y **poetizar** como "dar con la medida y la palabra que es la morada del ser", **son términos correlativos y previos a construir**.

En resumen: **El hombre es un ser cuya capacidad primordial es TENER**, advierte Polo. **Es un ser incompleto y del todo inadaptado, por lo que necesita poseer el mundo para que no le sea ajeno y superar la soledad, y para adaptarlo a sí, y poder sobrevivir. El modo con que el hombre toma posesión del mundo que habita es "poético" a saber,**

⁴²⁸ Cfr. HEIDEGGER, Martín. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Ed. Ariel. Barcelona, 1.983. Pág. 63.

hayado y métrico. En el proceso de adaptación operado sobre el mundo, transfiere la medida de lo humano a lo que le rodea, y a eso le llamamos poetizar o lo que es lo mismo humanizar según su medida. Construir no es el previo al habitar, es la acción siguiente a la toma de medida humana que transferimos al mundo, y a eso lo llamamos arquitectura.

7.2 Giro gnoseológico: "La ética"

El giro y abandono de las reflexiones nihilistas revelan una suerte de retorno al pensamiento ilustrado tras la debacle del romanticismo. Se ha visto cómo el escoramiento del pensamiento ilustrado hacia filosofías de la sospecha que devienen nihilismo, ha colonizado gran parte del pensamiento del s.XX, el más agitado y revuelto de la historia conocida.

El giro gnoseológico presupone el abandono de los planteamientos del objetivismo racionalista, que encuentran en Kant su cima más relevante. Se ha visto cómo el modo de entender el acceso del hombre a su propio modo de conocer, esto es, la gnoseología, obedece a un elenco de simplificaciones no justificadas, que fueron consideradas como irrefutables desde el punto de vista idealista y racionalista. También se ha visto cómo la característica principal de este paradigma de conocimiento es el **representacionismo**: conocemos de la realidad una copia de ella, que es ofrecida en la mente por medio de representaciones sensibles e intelectuales. Al mismo tiempo, se sostiene que la imagen interna de la realidad es veraz en tanto, en la realidad externa, existe, de alguna manera fenómenos o estructuras que a ellos corresponde. La dificultad que presenta el planteamiento representacionista es que la verdad difícilmente puede ser validada, a menos que se posea o se tenga una vía de acceso extrarrepresentativa a la realidad externa, lo cual es imposible.

Junto al representacionismo con pretensiones universalistas, conviene destacar también el **individualismo no personalista**, que no facilita el conocimiento siquiera del resto de los hombres con mayor intensidad si cabe que el de la realidad exterior. El individualismo no personalista hace prohibitivo el acuerdo con los otros (Habermas), reduciéndose tal acuerdo a contrato. En este panorama la verdad deviene acuerdo; el acuerdo contrato, y el contrato astucia y a la postre sobreautoridad: positivismo jurídico y absolutismo político.

No queda desencajada de la posición representacionista y de la individualista el reduccionismo de la naturaleza a mera materia y movimiento. Esta versión **mecanicista** de la naturaleza conduce al abandono de la visión teleológica de la realidad. Así, el sujeto, arrojado y enfrentado a una realidad no finalista, en la que quedan oscurecidas las dimensiones inteligibles y significativas, se queda solo, hueco y vacío. Al sujeto, disuelto en las diversas y múltiples estructuras fundantes de la realidad, sólo le cabe esperar su aniquilación y su deconstrucción.

Se ha visto también cómo Nietzsche ha sido quien ha advertido, con mayor audacia, las consecuencias nihilistas de la neutralidad y universalidad objetiva moderna. No en vano, Nietzsche ha sido considerado por la postmodernidad como fundador del proceso de abandono de la modernidad, remitiendo cualquier tipo de valor al ámbito subjetivo y privado. Charles Taylor hace notar esta situación, distinguiendo entre las sociedades tradicionales y las modernas. "En las primeras, el valor moral viene dado al insertarse el hombre en una totalidad o institución jerarquizada, siendo ella la que garantiza y custodia todo lo referente al desarrollo moral del sujeto. En las segundas, el valor tiene que ver únicamente con su

singular identidad"⁴²⁹.

El propio Taylor hace notar que esta singular identidad se trivializa y disuelve cuando desaparecen de todo horizonte vital el sentido, la significatividad de la naturaleza, el lenguaje como instrumento de diálogo y, a la postre, el "otro" como semejante. La identidad, al trivializarla, deviene autorrealización que a la larga es "pérdida de sí", en una clara manifestación nihilista. En resumen, no puedo descubrirme a mí mismo, ni desplegar mi vida sin los interlocutores relevantes: mi familia, mis amigos, etc.

No se aleja de esta reflexión la tesis de Macintyre, el cual hace especial hincapié en la necesidad de la existencia de comunidades e instituciones abarcables. Vivir ajeno y de espaldas a ellas acaba empobreciéndonos, por más novedosas que se presenten las construcciones o deconstrucciones culturales. A estas alturas no parece que les falte razón a quienes reflexionan y critican posturas racionalistas que arrancan de principios que no parecen evidentes. No obstante, conviene hacer notar justamente que los principios de los planteamientos teleológicos no son de los que se parte, sino a los que se llega, como dice Alejandro Llano. Así pues, la reflexión de Macintyre salva a la filosofía teleológica, alejándola de los ataques antifundacionalistas, dado que más relevante que el principio del que se parte es el punto al que se quiera llegar.

Macintyre sostiene que la estructura antropológica del hombre es narrativa, y el despliegue de lo que uno es sólo se entiende en el seno de una institución o comunidad, que al mismo tiempo se encuentra en el seno de una tradición de la que no es posible evadirse, si no se quiere caer en el dogmatismo, o en el sometimiento, o en la reedición de dificultades y atolladeros anteriores.

En resumen: el sujeto relacionado cabalmente con los "otros" semejantes, de la misma o distinta cultura, queda rescatado de la disolución en diversas estructuras, mallas, redes y flujos que cosifican al sujeto, diseminándolo para la posterior aniquilación. Este rescate del carácter teleológico de la realidad que rodea al sujeto dota de sentido la vida que es entendida como búsqueda: de lo que soy a lo que puedo llegar a ser. La asunción de la ética como paradigma del giro gnoseológico no pretende ser radicalmente invulnerable, su interés no reside en la evidencia y consistencia formal, sino en estar cabalmente capacitado para alcanzar la verdad. Para ello habrá que escuchar muchas objeciones e impugnaciones y en ello está su firmeza, su universalidad y su pluralidad.

⁴²⁹ Cfr. TAYLOR, Charles. *La ética de la autenticidad*. Paidós. 1994, Barcelona.

7.3 El nuevo humanismo: La recuperación del misterio

"No busquéis imágenes, buscad ideas, porque las imágenes os las podrán cambiar, en cambio, las ideas siempre serán vuestras".⁴³⁰

Dice Javier Carvajal, que hemos entrado en una nueva era, después del escepticismo nihilista generado por el final de los grandes sistemas de la razón. No sabemos cómo bautizarla porque no sabemos dónde estamos: los ojos que miran no pueden verse, diría Le Corbusier. En el momento en que la razón no es la medida y el valor de todas las cosas, hay un mundo de misterio que nos aguarda tras la puerta: **un nuevo humanismo**, que comenzará por la aceptación y la demanda del misterio y de la emoción.

Así, tras el extenso letargo intelectual de final de siglo, parece que la postmodernidad, más decadente que resistente -a tenor del ya viejo libro de Jesús Ballesteros⁴³¹, *Postmodernidad: decadencia o resistencia-*, ha aquejado al hombre tardomoderno de un intenso desfondamiento intelectual y de un escepticismo ético, impidiéndole aceptar un mensaje contundente, derivado de la consideración y contemplación del **misterio** del hombre mismo. Esta situación llega hasta el punto de que una de las amenazas del hombre de este final y principio de siglo es la tentación de la desesperación, que no es un problema de jóvenes o viejos, es una actitud vital. Sin embargo, en mi opinión, existen indicios de enriquecimiento para el hombre, al considerar que el misterio tiene sentido, a pesar de no ser abarcable. El propio Javier Carvajal, refiriéndose no sólo a la Arquitectura sino a todas las Artes, afirma que todas ellas deben recuperar el **misterio**.⁴³²

Actualmente, somos más conscientes que ayer de que ese misterio provoca a nuestra inteligencia y reclama su verdadera razón de ser, al enfrentarla con la verdad misma de la realidad. No son pocos los intelectuales que reconocen que el pensamiento filosófico es capaz de abrirse a intuiciones superiores, sin que ello vaya en detrimento de su propia metodología y de su índole racional.

A lanzarse a esta bella aventura se le llama "audacia de la razón". Alejandro Llano afirma en su artículo **Relativismo y pasión por la verdad**, que: *"la filosofía supera su tendencia al narcisismo decadente, cuando el misterio revelado le abre panorámicas insospechadas, para un racionalismo que, curvado sobre sí, desemboca en una forma u otra de nihilismo, como atisbaron Kierkegaard, Dostoievski y el propio Nietzsche"*.⁴³³

Siendo así, parece que el valor de la metafísica ganase enteros frente al pensamiento postmoderno de Derrida o Vattimo, entre otros, que defienden las posibilidades

⁴³⁰ CARVAJAL, Javier. *Última lección académica*. Servicio de publicaciones del C.O.A.M., 1.991, Madrid, pág. 80.

⁴³¹ BALLESTEROS, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Tecnos. 1.989, Madrid.

⁴³² CARVAJAL, Javier. *La Arquitectura debe recuperar el misterio*. Nueva Revista de Política, Cultura y Arte. nº 58. Agosto de 1.998, Madrid, págs. 13-28.

⁴³³ LLANO, Alejandro. *Sueño y vigilia de la razón*. Eunsa. 2.001, Pamplona, pág. 343.

del *collage* y la fragmentación intelectual, como método de representación de una cultura *débole* y escurridiza. En ella, lo más destacable no son las verdades que se cuentan y los mecanismos que la razón utiliza para bucear en éstas, sino los llamados espacios intersticiales de la razón. Vattimo nos invita a movernos en la penumbra de un pensamiento postmetafísico para el que la muerte de Dios y la abolición de la dignidad humana son inevitables puntos de partida. En Derrida nada parece tener sentido porque un significado remite a otro indefinidamente, vaciando de contenido y sentido cualquier concepto, como las rosas de Mallarmé. Así pues, podemos decir que la **hermenéutica total** conduce al nihilismo, al escepticismo y a la pérdida del sentido. Las luces de la razón se resuelven en tinieblas. El propio Max Weber anticipó, hace ya tiempo, que el final del llamado "siglo breve" o siglo XX, se caracterizaría por un fenómeno marcado por la crisis del sentido, hasta el extremo de que muchos se preguntan **si tiene sentido plantearse la cuestión del sentido**, presentando el caos como única salida a la crisis de la modernidad.

La realidad postmoderna ya no es el objeto en sí, **la cosa**, sino la superficialidad de pasar de una a otra en tiempo real. Cuando aparece un objeto interesante o un producto cultural de otra época nos distraemos en su **deconstrucción**. En los intersticios de esta razón mostrenca a la que hacía referencia, se puede gozar, se puede sufrir, se puede llorar, se puede sentir, pero no está tan claro que se pueda afirmar con la misma intensidad que algo es bello, es verdadero o es bueno. Decir que algo es bello, es bueno o verdadero y su contrario es emitir un juicio que nos remite en el mismo acto a verdades más o menos absolutas - categorías o valoraciones fuertes - que la tardomodernidad no reconoce. Ya ni siquiera se admite la idea heideggeriana de que la objetividad del objeto sólo puede constituirse desde la subjetividad del sujeto.

Merced a esta situación, **se suspende el juicio**, porque juzgar presupone una vara de medida, una verdad radical, una categoría fuerte que no se puede considerar. En la misma filosofía moral de Kant, el juicio de lo particular - esto es bello, esto es feo, esto está bien, esto está mal - no tiene cabida; el término verdad no aparece nunca. Por tanto, se goza, se siente y se llora porque cualquier otra cuestión no tiene sentido al disolverse en sus múltiples interpretaciones. En el recientemente fallecido H.G. Gadamer podemos aprender que la difuminación del concepto de verdad como una referencia objetiva, ajena a los actos particulares, mediante los que adquirimos y transmitimos el sentido, también plantea dificultades. **La afirmación de que debemos conocer desde una ausencia total de prejuicios, es considerada un prejuicio más.**

Por tanto, decidido el hombre postmoderno a situarse en la parte más superficial de sí mismo, es decir, en sus sentidos, corre el riesgo de una profunda soledad, porque esos sentimientos a duras penas se pueden compartir. *"El sentimiento es magnífico mientras permanece en el fundamento, pero no, cuando sale a la luz y quiere transformarse en ser y gobernar"*.⁴³⁴ Según advirtió Hannah Arendt "el **me-agrada** o **me- desagrada** es inmediato, sin mediación alguna de pensamiento o reflexión, y por tanto ¿cómo sabré yo si me conviene o no me conviene?"⁴³⁵ Es más, si el mundo se manifiesta como un me - parece, dependiendo de las perspectivas particulares, determinadas por los órganos de percepción

⁴³⁴ SCHELLING, F.W.J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Anthropos, 1.989, Barcelona, pág. 299.

⁴³⁵ ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu*. Paidós Básica. 2.002, Barcelona, pág. 462.

Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

de cada uno y por la situación en el mundo de cada cual, entonces de nada se puede afirmar que es definitivo y absoluto.

Así pues, visto el panorama, creo no alejarme de la verdad, al considerar que esta nueva era postmoderna que atisba Javier Carvajal - distinta a la del pensamiento *debole* - es el prelude de un nuevo humanismo plural, liberado tras el hundimiento del racionalismo y el abandono del nihilismo tardomoderno. La pluralidad no es que seamos buenos y admitamos que otro piense otra cosa, sino que, antológicamente, comprendamos que **la verdad no es de vía única** sino que es plural.

7.4 La arquitectura humanista

La arquitectura humanista está en la línea del principio de “elegancia”, a saber: **la discreción**. Javier Carvajal sostiene que *“la elegancia está más relacionada con la sobriedad y la sencillez que con el recargamiento y el adorno”*. *“Los salvajes, antes que vestirse, se adornan. Los disfraces carnavalescos tienen más que ver con la zafiedad y la incultura que con la elegancia”*⁴³⁶. Si abordamos una de las preguntas más relevantes sobre el arte, quizá encontremos explicación a esta proposición de la elegancia. ¿Qué pretende el arte? **El arte pretende perder su origen, es decir, la artificiosidad**. ¿Por qué ensaya la bailarina sus pasos? Porque quiere parecer real, quiere perder su origen, quiere que el espectador no perciba que está actuando. Si de un actor se afirma que sobreactúa, es porque el arte ha desaparecido. En cambio, cuando la actuación pasa desapercibida, entonces sostenemos que el artista lo es, por la naturalidad de su actuación. La arquitectura humanista es como el perfume, que diría Chanel: sólo se percibe cuando se ha ido. La arquitectura humanista es como el árbol que siempre está en el parque y que nadie repara en él; con mucho, es objeto de “una mirada atenta”, pero sólo eso. Luego, lo primero que se puede predicar de la arquitectura humanista es **la discreción: pasar desapercibida**.

La arquitectura humanista mantiene la vocación original de la arquitectura: **servicio**. La creatividad, sostiene Javier Carvajal, no es más que *“los modos diversos de dar respuesta a las necesidades siempre cambiantes del hombre, en el ámbito de diferentes culturas y épocas”*. Pero, en el fondo, la creatividad tiene vocación de servicio. El objeto arquitectónico, a diferencia del mero objeto artístico, goza de “belleza significativa”, sostiene Carvajal. No puede separarse de la concepción arquitectónica el para qué o el para quién, aunque tal cuestión sea tildada de totalizante y asfixiante para la creatividad. Se pueden crear objetos que agotan su finalidad en la propia forma, como se ha visto en la deconstrucción, pero tales objetos están más próximos a la obra de arte escultórica o pictórica que arquitectónica. Así pues, lo segundo que se puede predicar de la arquitectura humanista es **su vocación de servicio: belleza sí, aunque significativa**.

La arquitectura humanista es **personalista**. Se ha visto a lo largo de todo el trabajo que la arquitectura obedece a las diferentes concepciones de la cultura, esto es, concepciones diversas del hombre. Hoy, tras el decurso de las diferentes ideologías, algunas más afortunadas que otras, a la vista de los hechos históricos, creo que se puede sostener **que el hombre sólo es feliz cuando se le ha considerado “totalmente”**. No es sólo razón (modernidad), no es sólo emoción (fragmentación deconstructivista), no es sólo memoria (nostalgia historicista y postmoderna), no es sólo voluntad (vitalismo), sino la ordenada correlación, la ordenación intrínseca en la que cada una de estas versiones fragmentarias del hombre han de intervenir. Otra cosa es convertir al hombre en un ser reduccionista (tomar una parte como el todo) y a la postre desequilibrado y descentrado. Así pues, la arquitectura humanista pretende la felicidad de los hombres que la habitan y éstos lo son, cuando el objeto arquitectónico va encaminado al hombre total: **la persona**.

⁴³⁶ Cfr. DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Conversaciones con Javier Carvajal Ferrer*. Arquitectura 316. C.O.A.M. 2.000, Madrid, pág. 23.

Desde otro lado, quiero insistir en que, tras el final de las llamadas ideologías así como de sus diferentes repercusiones en las diferentes manifestaciones artísticas, es el momento de repensar “estadios” anteriores, no sea que en el devenir y cambio constante de un ismo a otro, hayamos dejado inconcluso algún período que bien valdría la pena volver a considerar. Tal es el caso de la modernidad que, a mi juicio, quedó interrumpida. El caso más revelador quizá sea la figura de Le Corbusier que con su pequeña capilla en Ronchamp, quiso resaltar todas aquellas carencias que seguro observaba en el movimiento moderno, del que fue su ápice más alto. Ronchamp paralizó a todos los modernos, haciendo ver con la arquitectura de su última etapa, que hay cosas en el hombre que la razón no explica. Esa sea, quizá, la dirección que el maestro proponía para el futuro: la arquitectura del hombre total: el que piensa, el que sufre, el que ama: **humanismo arquitectónico**.

Javier Carvajal recoge este planteamiento de Le Corbusier, en el final de su libro “Curso abierto”, que quiero traer a colación como colofón del planteamiento humanista de la arquitectura:

“No renunciéis jamás a razonar, porque la razón es un arma poderosa, aunque no sea la medida de todas las cosas.

No renunciéis jamás a la emoción, porque en la emoción resuena la verdad.

Tendríamos que ser tan racionales en nuestros planteamientos que la razón se enamorara de la sinrazón.

Que la razón admitiera la posibilidad de un mundo emocionado y emocionante, que la razón admitiera la necesidad del misterio.

No penséis que la razón no sirve.

No penséis que sólo la razón sirve.”⁴³⁷

En el fondo, esto de la arquitectura, como la vida, tal vez, no es más que “*un sabio recordar y un sabio olvidar*”.

⁴³⁷ Cfr. CARVAJAL, Javier. *Curso abierto. Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*. Servicio de Publicaciones del C.O.A.M. 1.997, Madrid, pág. 174.
Rafael García Sánchez. Arquitecto.

Una revisión de la “Deconstrucción Postmoderna” en Arquitectura.

8. Bibliografía.

1. ADORNO, Theodor W. *"Sobre Sujeto y Objeto"*, en Consignas. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1.973,1.969.
2. ADORNO, Theodor W. *Funktionalismus heute*, en *Gesammelte Schriften 10*, I, Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1.997.
3. ADORNO, Theodor W *Teoría estética*. Taurus Ediciones. Barcelona, 1.971.
4. ALVIRA, Rafael. *La razón de ser hombre: Ensayo acerca de la justificación del ser humano*. Rialp. Madrid, 1.988.
5. AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna*. Ediciones Celeste. Madrid, 2.000.
6. ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Seix Barral. Barcelona, 1.974.
7. ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu*. Paidós Básica. Barcelona, 2.002.
8. ARGAN, Giulio C. *El arte moderno (1.770-1.970)*. Colección Arte y Comunicación. Valencia, 1.977.
9. ARISTÓTELES. *Moral, a Nicómaco*. Selección Austral. Espasa Calpe. Libro VI, Capítulo III: Del arte. Madrid, 1.984.
10. ASCHER, Francois. *Los nuevos principios del urbanismo*. Alianza ensayo. Madrid, 2.004.
11. BALLESTEROS, Jesús. *Hacia un modo de pensar ecológico*. Anuario Filosófico XVIII/2, 1.985.
12. BALLESTEROS, Jesús. *Postmodernidad: Decadencia o Resistencia*. Tecnos. Madrid, 1.989.
13. BARON, Hans. *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a problems for Renaissance Scholarship*, JHI, 20, No. 1 (1959), 3, en Juan Antonio Cortes, op. cit. pág. 24.
14. BARTHES, Roland. *El placer del Texto*. Siglo XXI. Madrid, 1.974.
15. BATJIN, M. *Rabelais and his world*. Mit Press. Cambridge, 1.965.
16. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Galilée. París, 1.981.
17. BAUDRILLARD, Jean. *"El año 2000 no tendrá lugar"*. El País. (13-X).
18. BAUDRILLARD, Jean. *The order of simulacra, en Simulations*. Semiolext(e) Inc. Nueva York, 1.983.
19. BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos, I*. Taurus. Madrid, 1.982.
20. BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. Vol. Siglo Veintiuno. México, 8ª Edición. 1.979.
21. BOFILL, Ricardo. *Declaraciones en Architectural Design*. AD, N° 5-6. 1.980.
22. BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinenia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*. Electa. Barcelona, 2.004.
23. BRINTON, Crane. *The Shaping of Modern Mind. The New American Library*. New York, 1.953.
24. CALDUCH, Juan. *Postmodernidad y otros epígonos*. Edit. Club Universitario. Alicante, 2.001.
25. CARUSO, Paolo. *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*. Anagrama. Barcelona.
26. CARVAJAL FERRER, Javier. *Última lección académica*. Servicio de publicaciones del C.O.A.M, pág.80. Madrid, 1.991.
27. CARVAJAL FERRER, Javier. *Curso abierto. Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*. Servicio de Publicaciones del C.O.A.M. Madrid, 1.997.

28. CARVAJAL FERRER, Javier. *La Arquitectura debe recuperar el misterio*. NUEVA REVISTA, nº.58. Madrid, 1.998.
29. COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: (1.750-1.950)*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.970.
30. COMELLAS, José Luis. *El último cambio de siglo*. Ariel. Barcelona, 2.000.
31. COMELLAS, José Luis. *Historia breve del mundo contemporáneo*. Rialp. Madrid, 1.998.
32. CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ediciones Akal. Madrid, 1.996.
33. CORTÉS, Juan Antonio. *Modernidad y Arquitectura: una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*. Serie: arquitectura y urbanismo, nº 45. Secretariado de Publicaciones e intercambio Editorial, Universidad de Valladolid. Valladolid, 2.003.
34. CRUZ, Manuel. *Filosofía contemporánea*. Taurus. Madrid, 2.002.
35. CURTIS, Willians. *La historia como repertorio*. Arquitectura Viva, nº 2. Barcelona, 1.988.
36. DA VINCI, Leonardo. *Aforismos*. Espasa Calpe. 4ª Edición. Madrid, 1.965.
37. DANTO, Arthur C. Paidós. *Después del fin del arte*. Barcelona, 1.999.
38. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Qué es la filosofía*. Anagrama. Barcelona, 1.993.
39. DELEUZE, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós. Barcelona, 1.989.
40. DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Conversaciones con Javier Carvajal Ferrer*. C.O.A.M. 316. Madrid, 2.002.
41. DINESEN, Isak. *La Página en Blanco*, en "Últimos cuentos". Debate. Madrid, 1.990.
42. DUCHAMP, Marcel. *Conversations with David Sylvester*, London 1969, y ahora en After Duchamp. Correspondence. London 2.000.
43. ECO, Umberto. *Tratado de semiótica General*. Lumen. Barcelona, 1.977.
44. ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen. 2ª Edición. Barcelona, 2.004.
45. EFLAND, Arthur D. & FREEDMAN, Ferry & STUHR, Patricia. *La educación en el arte postmoderno*. Paidós Arte y Educación. Barcelona, 2.003.
46. EISENMAN, Peter. *El Fin de lo clasico: el fin del comienzo, el fin del fin*. Arquitecturas Bis, nº 48. Barcelona, 1.984.
47. EISENMAN, Peter. *Moving arrows, eros and other errors*. Revista del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid., nº 270. Madrid, 1.988.
48. EISENMAN, Peter. *Formar lo proscrito: Arquitectura, función y significado*. Arquitectura viva nº 50. Madrid, 1.996.
49. EISENMAN, Peter. *El "zeitgeist" y el problema de la inmanencia*. AV Monografías, nº 53. Madrid 1.995.
50. ELIOT, T.S. *Cuatro cuartetos. Poesía selecta (1.909-1.942)*. Círculo de lectores. Madrid, 1.998.
51. Entrevista con Frederich Jameson. *Diacritics*, vol. 12, otoño de 1.982. Pág. 82. "Relación por vía de diferencia". 1.982.
52. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Neoclasicismo y postmodernidad*. Serie: Biblioteca Básica de Arquitectura. Hermann Blume. Madrid, 1.981.
53. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. *Lo informe: bajo el signo de Baitalle*. EL PAIS, 19-10 1.996.
54. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. *Formas de lo informe: Arte y arquitectura bajo el signo de Baitalle*. Arquitectura viva nº 50. Madrid, 1.996.
55. FERRY, Luc. *El nuevo orden ecológico*. Tusquets. Barcelona, 1.994.
56. FORSTER, Kurt. *Eisenman en despliegue*. AV Monografías, 53. Madrid. Mayo-junio, 1.995.
57. FOSTER, Hal y otros. *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia*, en La Postmodernidad. Editorial Kairós. Barcelona, 1.985.
58. FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*. Anagrama, 7ª edición. Barcelona, 2.004.

59. FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.987.
60. FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?* Cuadernos Arte Cátedra. Madrid. 1ª Edición 2.003.
61. FUSCO, Renato de. *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Serie: Biblioteca Básica de Arquitectura. Hermann Blume. Madrid, 1.981.
62. GADAMER, H.G. *La herencia de Europa*. Península/Ideas. Barcelona, 1.990.
63. GADAMER, H.G. *Verdad y Método II. Destrucción y deconstrucción*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2.002.
64. GADAMER, H.G. *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1.977.
65. GALILEI, Galileo. *El ensayador*. Aguilar. Madrid, 1.981.
66. GEHRY, Frank. *The Pritzker Architecture prize*, 1.989. *The Hyatt Foundation*. 1.990, Chicago, 1.990.
67. GIDDENS, Anthony. *La tercera vía*. Taurus Pensamiento. Madrid, 2.002.
68. GIDDENS, Anthony. *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus Pensamiento. Madrid, 2.002.
69. GIEDION, Sigfried. *El presente eterno*. 2 vols. Alianza. Madrid, 1.981.
70. GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2.003.
71. HAAG BLETTER, Rosemarie. *Frank Gehry, un constructivista sintético*. Arquitectura viva, nº 1. Madrid, Junio de 1.998.
72. HARVEY, D. *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Basil Blackwell. Oxford, 1.989. Pág. 49.
73. HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2.001.
74. ILLANES, José Luis. *Historia y Sentido. Estudios de Teología de la Historia*. Rialp. Madrid, 1.997.
75. INNERARITY, Daniel. *Dialéctica de la modernidad*. Rialp. Madrid, 1.990.
76. INNERARITY, Daniel. *La sociedad invisible*. Espasa Calpe. Madrid, 2.004.
77. JACOBS, Jean. *The Death and life of great american cities*. Random Hause. Nueva York, 1.961. Cap. 22
78. JARAUTA, Francisco. *La construcción de la ciudad genérica*. Pasajes de arquitectura crítica, nº 40. Madrid, 2.002.
79. JENKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.980.
80. JOHNSON, Philip & WIGLEY, Mark. *Arquitectura deconstructivista*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.988.
81. KOOLHAAS, Rem. *Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili 100. Barcelona, 2.002.
82. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Gustavo Gili. Barcelona, 2.004.
83. KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions* (1.962), 2ª edición. Chicago, University of Chicago Press, 1.970. (Traducción castellana: *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de cultura económica. Madrid, 1.970.)
84. Le Corbusier. *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)*. Ariel. Barcelona, 1.989.
85. Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Ojos que no ven: los aviones II. Colección Poseidón. Barcelona, 1.998.
86. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Plon. París, 1.974.
87. LÉVI-STRAUSS, Claude. *El hombre desnudo. En Mitológicas, vol. IV*. México, FCE, 1.968-1.971.
88. LLANO, Alejandro. *El diablo es conservador*. Eunsa. Pamplona, 2.001
89. LLANO, Alejandro. *Gnoseología*. Eunsa. Pamplona, 1.984.
90. LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Espasa Universidad. Madrid, 1.988.
91. LLANO, Alejandro. *Sueño y vigilia de la Razón*. Eunsa. Pamplona, 2.001.

92. LYOTARD, Jean F. *La condición postmoderna*. Cátedra. Madrid, 1.998.
93. LYOTARD, Jean F. *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Gedisa. Barcelona, 2.001.
94. LYOTARD, Jean F. *Modalidades postmodernas*. Tecnos. Madrid, 1.993.
95. MacLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós. Barcelona, 1.996.
96. MAGRIS, Claudio. *Utopía y desencanto: Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Anagrama. 2.001, Barcelona.
97. MALLARMÉ, Stéphané. *Fragmentos sobre el libro*. Colección de Arquitectura, 39. Murcia, 2.002.
98. MARÍN, Higinio. *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*. Eunsa. Pamplona, 1.997.
99. MARINA, José Antonio. *Crónicas de la ultramodernidad*. Anagrama. Barcelona, 2.002.
100. MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama. Barcelona, 1.992.
101. MASIERO, Roberto. *Estética de la arquitectura*. La balsa de la Medusa. Léxico de estética. Madrid, 2.003.
102. McLEOD, Mary. *Del postmodernismo a la deconstrucción*. Arquitectura Viva, nº 8. Madrid, 1.988.
103. MEYER, Eva. *Escribir es un modo de habitar*. Entrevista con Jacques Derrida. Arquitectura Viva, nº1. Madrid, 1.988.
104. MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual, en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar. Barcelona, 2.004.
105. MONTANER, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Gustavo Gili. 3ª edición. Barcelona, 2.002.
106. MONTANER, Josep María. *Después de Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.993.
107. MONTANER, Josep María. *Las formas del Siglo XX*. Gustavo Gili. Barcelona, 2.002.
108. NIETO, Fuensanta y SOBEJANO, Enrique. *Entrevista a Peter Eisenman*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 270. Madrid 1.988.
109. NIETZSCHE, Friedrich. *"De la utilidad y desventaja para la vida"*, *Consideraciones inactuales*, en *Obras Completas*, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1.970. Pág. 641. En Juan Antonio Cortés. *Op. cit.*
110. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Hacia una nueva figuración*. Arquitectura Viva, nº2. 1.988, Madrid.
111. NORRIS, C. y BENJAMÍN, A. *¿What is deconstruction?* St. Martins Press. Nueva York, 1.998.
112. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente. Madrid, 1.976, 1.925.
113. ORTEGA Y GASSET, José. *Sobre el punto de vista en las artes*, *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid.
114. OTXOTORENA, Juan M. *La lógica del "Post": Arquitectura y cultura de la crisis*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1.992.
115. OTXOTORENA, Juan M. *Arquitectura y proyecto moderno. La pregunta por la modernidad*. Ediciones internacionales universitarias. Barcelona, 1.991.
116. PARDO, José Luis. *Estructuralismo y ciencias humanas*. Ediciones Akal. Madrid, 2.001.
117. PAZ, Octavio. *"Belleza y utilidad"*, en *Ensayos*, 2. Suhrkamp Verlag., Frankfurt, 1.980.
118. PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral. Barcelona, 1.987.
119. PERRAULT, Charles. *Parallèle des anciens et des Moderns*. (París 1.688-1.697) *Premier Dialogue*. Pág. 66. En Juan Antonio Cortés. *Op. cit.* Pág. 33.
120. PIAGET, Jean. *Le structuralisme*. P.U.F. París, 1.968.
121. POGGIOLI, Renato. *"Teoría del arte de vanguardia"*. Revista de Occidente. Madrid,

Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

- 1.964.
122. POLO, Leonardo. *Presente y futuro del hombre*. Rialp. Madrid, 1.993.
 123. POLO, Leonardo. *Quién es el hombre*. Rialp. Madrid, 1.994.
 124. POPPER, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Paidós. Barcelona, 2.000.
 125. PORTOGHESI, Paolo. Rizzoli. *Postmodern*. New York, 1.982.
 126. QUEVEDO, Amalia. *De Foucault a Derrida*. Eunsa. Pamplona, 2.001.
 127. REICHENBACK, H. *Moderna Filosofía de la ciencia*. Tecnos. Madrid, 1.965.
 128. RORTY, Richard. *Philosophie and the mirror of Nature*. 1.979.
 129. ROWE, Colin & KOETTER, Freed. *Ciudad Collage*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.981.
 130. ROWE, Colin. *¿Después de qué arquitectura moderna?* Arquitecturas Bis, 48. 1.984.
 131. RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2.004.
 132. RUIZ RETEGUI, Antonio. *Pulchrum*. Rialp. Madrid, 1.998.
 133. SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Payot. París, 1.972.
 134. SCHELLING, F.W.J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Anthropos. Barcelona, 1.989.
 135. SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter*. Anagrama. Barcelona, 2.000.
 136. SOBEJANO, Enrique. *Márgenes de la arquitectura*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 270. Madrid, 1.988.
 137. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona, 2.003.
 138. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Inscripciones* Gustavo Gili. Barcelona, 2.003.
 139. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Gustavo Gili. Barcelona, 2.002.
 140. STEINER, George. *Nostalgia del Absoluto*. Biblioteca de ensayo Siruela. 1ª edición. Febrero de 2.004. 7ª edición, enero de 2.004. Madrid, 2.004
 141. TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.984.
 142. TAUT, Bruno. *Modern Architecture*. Studio. Londres, 1.929.
 143. TAYLOR, Charles. *La ética de la autenticidad*. Paidós. 1994, Barcelona.
 144. TOFFLER, Alvin. *The Third Wave*. William Morrow. Nueva York, 1.980. (*La tercera Ola*. Plaza & Janés. Barcelona, 1.990).
 145. TRACHANA, Angélique. *Arquitectura y cultura mediática*. Arquitectos 162. Número 02/2.
 146. TRÍAS, Eugenio. *Sobre la Muerte del arte*. El Mundo: tribuna libre. 4/9/2.002.
 147. TSCHUMI, Bernard. *Locura y Combinatoria*. Arquitectura 270, Revista del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid. Madrid, 1.988.
 148. TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. AA Files, nº4. 1.983, Londres.
 149. VATTIMO, Gianni y otros. *En torno a la postmodernidad*. Anthropos. Barcelona, 2.003.
 150. VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Gedisa editorial. Barcelona, 2.000.
 151. VENTURI, Robert. *Complejidad y Contradicción en arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 1.974.
 152. VICENS, Ignacio. *La idea construida*. Memoria del curso "La idea construida" 98-99, C.M.U. Albalat. Valencia, 1999.
 153. VIRILIO, Paul & BRAUSCH, Marianne. *Voyage d'hiver. Entretien*. Parenthèse, Marseille. 1.997.
 154. VITRUVIO. Libro I/VI 10.I pág.27.
 155. VITRUVIO Libro I/VI 8.I. pág.27.
 156. VITRUVIO Libro I/VI 9.I. pág.27.
 157. WATKIN, D. *Moral and Architecture*. Oxford University Press. Londres, 1.979.
 158. WEIMER, Philip P. *Dictionary of the history of ideas*. Charles Scribner's Sons, New York, 1.973.
 159. WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. La

Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

- crítica de la razón después de Adorno*. La balsa de la Medusa, 59, Visor. Madrid, 1.993.
160. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos, Cultura y Valor*, (500). Colección Austral, Espasa Calpe. Madrid, 1.995.
161. YEPES STORK, Ricardo. *Qué es eso de la Filosofía. De Platón a Hoy*. Ediciones del Drac, Colección Contrastes. Barcelona, 1.989.
162. ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, Colección Poseidón. Barcelona, 1.998.

9. Índice de autores

A

ADORNO, Theodor, 34, 37, 43, 44, 45, 116, 140, 148, 149, 150, 158, 169, 172, 284, 343, 348
ALTHUSER, 198
ALVIRA, Rafael, 194, 343
AMENDOLA, Giandomenico, 66, 67, 80, 343
APOLLINARE, 104
AQUINO, Santo Tomás de, 24
ARENDETT, Hannah, 19, 25, 29, 30, 88, 89, 91, 94, 338, 343
ARGAN, Giulio Carlo, 155, 343
ARISTÓTELES, 20, 21, 22, 23, 26, 151, 297, 343
ARNAU, Joaquín, 9, 10
ARQUIMEDES, 19, 90, 325
ASCHER, Francois, 68, 69, 70, 71, 343

B

BACON, Francis, 96
BALLESTEROS, Jesús, 45, 63, 87, 118, 204, 337, 343
BARCO, Jose Luis del, 148
BARON, Hans, 101, 343
BARTH, John, 139
BARTHES, Roland, 213, 296, 343
BATJIN, M., 144, 343
BAUDRILLARD, Jean, 15, 120, 127, 248, 260, 261, 282, 343
BENJAMÍN, A, 213, 346
BENJAMIN, Walter, 37, 42, 125, 259, 343
BENVENISTE, Emile, 198, 203, 343
BERCIANO, Modesto, 153
BERKELEY, George, 33
BERNINI, 207
BLOMM, Allan, 121
BOFILL, Ricardo, 141, 144, 165, 343
BOHIGAS, Oriol, 172, 189, 291, 327, 343
BOHR, Niels, 107
BONDONE, Giotto di, 87
BORGES, Jorge Luis, 140, 141
BORN, Max, 107
BRAQUE, Georges, 236
BRAUSCH, Marianne, 74, 347
BRINTON, Crane, 99, 343
BROGLIE, Louis de, 107
BRUNELLESCHI, Filippo, 17, 87, 91, 92, 256, 257, 305, 325
BRUNO, Zevi, 59
BUONARROTI, Miguel Angel, 122, 207

C

CAGE, John, 142, 292
CALDUCH, Juan, 110, 112, 216, 230, 239, 254, 343
Rafael García Sánchez. Arquitecto.

CARUSO, Paolo, 197, 343
CARVAJAL, Javier, 81, 161, 315, 337, 339, 340, 341, 343, 344
CASTELLS, Manuel, 71
CERVANTES, Miguel de, 87, 232

Ch

CHERNIKHOV, 229
CHESTERTON, Gilbert Keith, 80

C

COLLINS, Peter, 16, 102, 344
COMELLAS, José Luis, 98, 106, 107, 116, 344
COMTE, Auguste, 96, 97, 101, 103
CONNOR, Steven, 117, 163, 176, 181, 183, 302, 344
COPÉRNICO, Nicolás, 90, 101, 325
CORTÉS, Juan Antonio, 43, 44, 102, 104, 167, 173, 344, 346
CROCCE, Benedetto, 323
CRUZ, Manuel, 127, 141, 198, 235, 344
CURTIS, Willians, 171, 344

D

DA VINCI, Leonardo, 87, 168, 344
DALÍ, Salvador, 142
DANTO, Arthur C., 125, 344
DAVISSON, Clinton Joseph, 107
DEDALUS, Stephen, 104
DELEUZE, Gilles, 13, 14, 15, 47, 64, 121, 178, 204, 206, 208, 209, 210, 227, 268, 279, 284, 285, 288, 289, 295, 323, 344
DELGADO ORUSCO, Eduardo, 340, 344
DERRIDA, Jacques, 4, 5, 14, 20, 44, 47, 49, 50, 134, 150, 154, 178, 189, 204, 207, 213, 214, 222, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 248, 263, 264, 277, 284, 285, 286, 287, 295, 296, 315, 316, 323, 326, 337, 338, 346, 347
DESCARTES, René, 27, 28, 37, 87, 88, 90, 91, 101, 109, 151, 168, 205, 256, 257, 277, 304, 325
DIDEROT, Denis, 28
DINESEN, Isak, 142, 344
DONATELLO, 87
DOSTOIEVSKI, Fiodor, 337
DREXLER, Arthur, 214
DRUCK, Peter F., 126
DUCHAMP, Marcel, 39, 307, 344
DYLAN, Bob, 115

E

ECO, Umberto, 23, 24, 25, 38, 115, 139, 144, 153, 257, 262, 263, 288, 290, 297, 344

EFLAND, Arthur, 122, 344
EINSTEIN, Albert, 17, 107, 108, 122, 160
EISENMAN, Peter, 14, 16, 58, 141, 178, 179, 180,
216, 222, 224, 225, 234, 235, 237, 243, 245, 246,
247, 253, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 276, 280,
316, 323, 344, 346
ELIOT, T.S., 139, 144, 169, 344
ENDE, Michael, 320
ERNST, Max, 53, 63, 106, 236

F

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, 161, 183, 344
FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, 207, 254, 275, 280,
344
FERRATER MORA, José, 20
FERRY, Luc, 40, 344
FINKELKRAUT, A, 127
FORSTER, Kurt, 323
FOSTER, Hal, 177, 344
FOUCAULT, Michel, 4, 14, 15, 38, 48, 133, 134, 178,
189, 197, 199, 200, 204, 232, 238, 263, 289, 290,
291, 297, 343, 345, 347
FRAMPTON, Kenneth, 140, 165, 172, 177, 345
FREEDMAN, Ferry, 122, 344
FREELAND, Cynthia, 29, 163, 323, 345
FREUD, Sigmund, 31, 37, 140, 197, 198, 199, 204,
258, 268, 270, 271, 305, 323, 325
FUKUYAMA, Francis, 138, 260
FUSCO, Renato de, 168, 345
FUST, Johann, 87

G

GADAMER, Hans-Georg, 5, 15, 32, 36, 45, 48, 58,
95, 96, 108, 142, 143, 154, 176, 255, 277, 284,
286, 287, 338, 345
GAGNON, Madeleine, 140
GALILEI, Galileo, 87, 90, 91, 101, 168, 277, 305,
325, 345
GEHLEN, Arnold Gehlen, 137
GEHRY, Frank, 14, 58, 162, 180, 205, 206, 212, 216,
217, 218, 219, 229, 230, 300, 326, 345
GIDDENS, Anthony, 59, 62, 63, 276, 322, 345
GIEDION, Sigfried, 16, 112, 345
GIRAUDOUX, Jean, 111
GOETHE, Johann Wolfgang von, 75
GOMBRICH, Ernest, 299
GOYA, Francisco de, 160, 322
GRASSI, Giorgio, 291, 345
GRAVES, Michael, 141, 167, 171
GREENGER, Clement, 155
GRIS, Juan, 236
GUATTARI, Felix, 204, 208, 209, 210, 268, 279, 288,
289, 344
GÜTENBERG, Johannes, 87

H

HAAG BLETTER, Rosemarie, 206, 212, 229, 230,
326, 345
HABERMAS, Jürgen, 15, 37, 43, 45, 48, 77, 127,
128, 140, 149, 150, 157, 176, 233, 315, 335
HADID, Zaha, 216, 220
HARVEY, D., 213, 264, 345
HASSAN, Ihab, 128
HECKSCHER, August, 180
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 26, 32, 34, 96,
101, 137, 163
HEIDEGGER, Martin, 4, 10, 14, 15, 26, 36, 40, 45,
47, 49, 88, 93, 94, 115, 126, 128, 129, 130, 131,
150, 151, 152, 153, 154, 159, 176, 177, 191, 194,
280, 284, 285, 286, 287, 296
HEISENBERG, Westner, 19, 107, 108
HEJDUK, John, 178, 180
HIMMELBLAU, Coop, 216, 217, 243
HITCHCOCK, H.R., 214
HOCCLEVE, Thomas, 75
HOMERO, 75, 163, 169
HUSSERL, Edmund, 35, 45
HUXLEY, Aldous, 67

I

ILLANES, José Luis, 101, 345
INNERARITY, Daniel, 75, 76, 88, 115, 116, 181, 197,
345

J

JACOBS, Jean, 157, 345
JACOBSEN, Arne, 169
JACOBSON, 38
JAMESON, Frederich, 128, 344
JARAUTA, Francisco, 11, 55, 84, 345
JENKS, Charles, 4, 115, 145, 149, 165, 175, 176,
177, 183, 247, 321, 345
JOHNSON, Philip, 167, 177, 214, 215, 219, 229,
243, 323, 345
JUDD, Donal, 142, 246

K

KAHN, Louis, 169, 300, 302
KANT, Immanuel, 4, 10, 14, 26, 28, 29, 30, 31, 37,
88, 96, 134, 189, 191, 192, 193, 198, 205, 256,
257, 258, 277, 305, 325, 335, 338
KIERKEGAARD, Søren, 337
KOETTER, Fred, 73, 110, 168, 236, 347
KOOLHAAS, Rem, 58, 63, 73, 74, 140, 216, 220,
221, 222, 227, 243, 247, 248, 345
KUHN, Thomas, 34, 122, 345

L

LACAN, Jacques, 4, 38, 189, 197, 198, 199, 200,

Una Revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

203, 343
LANGER, Suzanne, 323
LE CORBUSIER, 16, 17, 105, 111, 155, 158, 167,
168, 169, 176, 274, 276, 310, 337, 341, 345
LEDOUX, 16
LEONIDOV, Ivan, 221
LEVÍ-STRAUSS, Claude, 198, 345
LÉVI-STRAUSS, Claude, 4, 31, 38, 189, 197, 198,
199, 200, 203, 258, 268, 270, 271, 292, 293, 305,
325, 343, 345
LIBESKIND, Daniel, 216, 227

LI

LLANO, Alejandro, 15, 45, 55, 69, 77, 90, 113, 115,
126, 159, 191, 192, 193, 336, 337, 345, 346
LLANO, Rafael, 315

L

LOCKWOOD, Anna, 142
LOOS, Adolf, 157
LUKÁCS, G., 35
LYOTARD, Jean F., 14, 15, 53, 54, 56, 58, 116, 117,
121, 123, 127, 128, 133, 134, 136, 139, 140, 150,
159, 160, 164, 174, 232, 233, 260, 296, 315, 323,
346

M

MACINTYRE, Alasdair, 336
MacLUHAN, Marshall, 324
MAGRIS, Claudio, 143, 183, 346
MALEVICH, Kasimir, 142, 160, 229
MALLARMÉ, Stéphan, 138, 204, 213, 323, 338
MANN, Thomas, 154
MARCHÁN, Simón, 161
MARCUSE, Herbert, 252, 316
MARÍN, Higinio, 25, 27, 40, 51, 55, 56, 76, 78, 84,
88, 192, 193, 258, 261, 346
MARINA, Jose Antonio, 109, 141, 142, 346
MARX, Karl, 16, 31, 34, 35, 37, 101, 197, 199, 204,
258, 268, 270, 271, 273, 305, 325
MASIERO, Roberto, 42, 45, 89, 92, 257, 284, 305,
346
McLEOD, Mary, 160, 346
MEIER, Richard, 161
MEYER, Eva, 20, 232, 326, 346
MILLÁN PUELLES, Antonio, 23
MIRÁNDOLA, Pico de la, 138
MONET, Claude Oscar, 322
MONTANER, Josep María, 169, 170, 179, 189, 203,
206, 207, 208, 224, 225, 227, 235, 236, 239, 249,
300, 303, 346
MOORE, Charles, 144, 161, 171, 247
MORRIS, Robert, 142

N

NEUMEYER, Fritz, 9, 10
NEWTON, Isaac, 95, 106, 122, 160
NIEMEYER, Oscar, 111
NIETO, Fuensanta, 224, 235, 245, 246, 346
NIETZSCHE, Friedrich, 4, 10, 15, 39, 47, 49, 104,
115, 119, 120, 121, 129, 130, 131, 133, 150, 151,
154, 177, 191, 204, 237, 239, 242, 258, 287, 295,
296, 324, 325, 335, 337, 346
NOGUERA, Francisco, 1, 51
NORBERG-SCHULZ, Christian, 165, 167, 168, 346
NORRIS, C, 213, 346

O

ORTEGA Y GASSET, José, 44, 75, 256, 346
ORWELL, George, 67
OTXOTORENA, Juan M., 16, 113, 127, 164, 181,
296, 346

P

PACIOLI, Luca, 305
PARDO, José Luis, 288, 346
PAZ, Octavio, 15, 156, 163, 346
PERRAULT, Charles, 101, 102, 346
PETRARCA, Francesco, 87
PIAGET, Jean, 198, 346
PICASSO, Pablo, 236
PIRANESI, 16, 236, 274
PLANCK, Max, 106, 107, 108, 122
PLATÓN, 10, 14, 20, 24, 25, 26, 115, 151, 163, 348
POGGIOLI, Renato, 104, 347
POLO, Leonardo, 26, 54, 95, 109, 347
POPPER, Karl, 75, 236, 271, 347
PORTOGHESI, Paolo, 164, 347

Q

QUEVEDO, Amalia, 134, 234, 347

R

REAGAN, Ronald, 160
REICHENBACK, H., 96, 347
RENOIR, Pierre Auguste, 322
RICOEUR, Paul, 36, 78, 119, 198
RILKE, Rainer María, 144
ROCHE, Kevin, 169
ROMANO, Giulio, 236
RORTY, Richard, 34, 133, 145, 150, 347
ROSSI, Aldo, 165, 202, 203, 258
ROWE, Colin, 16, 73, 110, 157, 168, 182, 214, 236,
347
RUIZ RETEGUI, Antonio, 24, 278, 279, 347
RUTHEFORD, Ernest, 107

Una Revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura.

S

SAN AGUSTÍN, 99, 100, 115
SANZIO, Rafael, 122
SARTRE, Jean Paul, 36, 159, 177, 198
SAUSSURE, Ferdinand, 197, 347
SAUSSURE, Ferdinand de, 49, 134, 176, 197, 199, 202, 234
SCALVINI, Maria Luisa, 167
SCHELLING, F.W.J., 338, 347
SCHINKEL, 16
SCHRÖDINGER, Erwing, 107
SCHULLY, Vincen, 166
SELDMAYER, Hans, 43
SENNET, Richard, 70, 75, 78, 347
SOBEJANO, Enrique, 201, 205, 224, 235, 245, 246, 346, 347
SOLÁ-MORALES, Ignasi de, 64, 65, 159, 171, 191, 192, 202, 205, 206, 207, 252, 347
SOTA, Alejandro de la, 142, 289
SPEMANN, Robert, 184
STEIN, Gertrude, 141
STEINER, George, 180, 270, 271, 347
STERN, Robert, 141, 167
STIRLING, James, 141
STUHR, Patricia, 122, 344

T

TAFURI, Manfredo, 296, 347
TATLIN, Vladimir, 229
TAUT, Bruno, 16, 347
TAYLOR, Charles, 27, 335, 336, 347
TELLADO, Corín, 139, 144
TERENCIO, 319
TOFFLER, Alvin, 68, 347
TOYNBEE, Arnold, 100, 118
TRACHANA, Angelique, 81, 347
TRÍAS, Eugenio, 138, 347
TSCHUMI, Bernard, 4, 14, 189, 216, 226, 236, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 247, 248, 253, 347

V

VALÉRY, Paul, 189, 299
VAN DER ROHE, Mies, 169, 175, 221
VAN EYCK, Aldo, 159
VAN GOGH, Vincent, 160
VASARI, Giorgio, 257
VATTIMO, Gianni, 15, 37, 39, 47, 53, 120, 121, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 137, 138, 141, 142, 150, 153, 177, 178, 180, 233, 259, 261, 282, 296, 315, 320, 323, 337, 338, 347
VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva y, 322
VENTURI, Robert, 4, 46, 115, 141, 144, 145, 149, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 179, 247, 321, 347
VERLAIN, 138
VICENS, Ignacio, 242, 247, 315, 347
VIRILIO, Paul, 74, 347
VITRUVIO, 9, 10, 240, 245, 249, 347

W

WATKIN, D., 16, 347
WEBER, Max, 37, 54, 315, 338
WEIMER, Philip, 99, 347
WELLMER, Albrecht, 15, 116, 149, 150, 156, 184, 348
WIGLEY, Mark, 215, 229, 345
WILDE, Oscar, 127
WITTGENSTEIN, Ludwig, 33, 34, 149, 295, 299, 348

Y

YEPES STORK, Ricardo, 14, 115, 348

Z

ZAERA, Alejandro, 57
ZEVI, Bruno, 16, 17, 18, 348