

DERRIDA-EN-DE-CONSTRUCCIÓN: LEER LA ARQUITECTURA

José Vela Castillo
Universidad SEK
jose.vela@sekmail.com

Resumen

El presente texto busca ofrecer una lectura de la obra del filósofo Jacques Derrida desde un punto de vista digamos arquitectónico. Partiendo inicialmente de un texto llamado "Párrergon" que explora las cuestiones en torno al límite, el artículo desborda rápidamente este marco, circunscrito de alguna manera a las Artes, para tratar de articular una interpretación desde conceptos (por así llamarlos) derridianos, de la arquitectura actual: actual no por contemporánea, sino por ser del acontecimiento. Así aparecerán cuestiones en torno al espectro, la huella o el lugar y el tiempo, que procuran establecer sólidos nexos entre texto y construcción, entre sentido y arquitectura, con las referencias precisas a distintos textos del filósofo.

Palabras clave: *Arquitectura, Deconstrucción, Derrida.*

Summary

This text tries to offer an architectural reading of the philosophical work of Jacques Derrida. From the initial reading of a text called "Párrergon", which explores different questions around the concept of limit, this article exceeds quickly this precise limit, initially circumscribed to the Arts, trying to articulate different concepts developed by Derrida as an interpretation of contemporary architecture: contemporary in terms of event rather than in terms of time. Then, different questions around the espector, the print or the place (and time), are intended to establish an interplay between text and building, between sense and architecture with the texts of Derrida.

Key Words: *Architecture, Deconstruction, Derrida.*

* * * * *

Empecemos por el principio. Intentemos entrar en materia rápidamente. 1. ¿Cuál sería un cierto estado de las cosas con respecto a la deconstrucción y a la obra de Jaques Derrida en *relación* con las artes —incluso con las Artes? Y 2. ¿Cómo se aplica o se puede dirigir hacia un campo, *el campo* de interés propio, claro, la arquitectura? Algo tenemos ganado, pues, y me temo que a partir de ahora nos vamos a tutear, lector, lo cual es no otra cosa que una imposición mía, de quien escribe, pues tú no puedes ni aceptarla ni desecharla, y recuerdo lo del hipócrita ^{***}, y no es una imposición por la fuerza, sino de alguna manera en la fuerza, fuerza de ley que se impone como texto, que me precede y me sobrevive, a mí, a ti y a cualquiera/radicalmente otro, pues, digo, ya que sabes al menos en parte de mis *intenciones* —¿Quién firma esto no es arquitecto? Y entonces las cuestiones de la firma¹, de la datación² y sobre todo del nombre entran en juego, en un juego a varias bandas, juego a veces y por momentos aporético, y entonces también surge la cuestión del paso y del no paso³, aunque esto saldrá más adelante inevitablemente, como no puede ser de otra manera, pero insisto ahora, en la cuestión de la firma, de todas las cuestiones que rodean el proceso de signatura y de autenticación, lo cual no es sino otra forma de hablar del testimonio, de dar testimonio, de ser testigo no siempre ciego y mudo y de atestiguar, de dar fe de algo o sobre algo o de alguien, lo que significa que hay algo de lo que testimoniar y alguien que testimonia, para luego poder confiar esto a un archivo, y todas las cuestiones de un arcontazgo⁴. Bueno, el límite, digámoslo ya, va a ser el término clave de esta *memoir*, aquel que nos ha de guiar —o despistar— con relación a las dos preguntas antes enunciadas. Y ello a propósito de una *lectura* de “Párrergon” incluido en *La verdad en pintura* de Jacques Derrida⁵, tomado de alguna manera como excusa o como línea guía de este, breve, camino. Pero, desde luego, para desbordarlo casi

¹ Ver “Firma, acontecimiento, contexto” en Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998; sin dudar justo el final, p. 372, donde se superponen las firmas, las múltiples firmas, del propio J. D.

² Derrida, J., *Schibboleth*, Madrid, Arena libros, 2004.

³ Magistralmente analizada por ejemplo en Derrida, J., *Aporías. Morir—esperarse (en) «los límites de la verdad»*, Barcelona, Paidós, 1998.

⁴ Evidentemente consultar el inicio de: Derrida, J., *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1996; también la hoja suelta “se ruega insertar” en este mismo volumen.

⁵ En verdad, este texto llamado “Párrergon” se articula, como se verá, desde, a su vez, una lectura deconstructiva de la *Crítica del Juicio* kantiana, lo que permite poner en paralelo dos estéticas muy diferentes y que sin embargo tienen numerosos puntos en común, o al menos de/en contacto. Derrida, J., *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001 y Kant, I., *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.

inmediatamente, contaminarlo y diseminarlo en la obra de Derrida.

Si algo me fascina de este texto de Derrida es ese dar vueltas, acercarse para casi quemarse, alejarse para únicamente tener otra vista, otro aspecto de eso que llamamos límite, muy hölderlinianamente (y sabemos, un texto no es un texto si no esconde su ley de composición a la primera mirada⁶, etc.). ¡Tratar, de buenas a primeras, la *Crítica del Juicio* como un tratado del límite! Con un principio así nadie puede desengancharse. Y es que luego eso se muestra poderosamente no como una construcción artificial, sino como *la* lectura de Kant, la que deja un poco al margen la estética formalista y todo un cierto *questionamiento* bien pacato en el discurso sobre las artes para descubrir cómo Kant, sin darse cuenta pero dándose sin embargo plenamente cuenta, brega con lo que le supera, pone parches pero el agua sigue entrando por otro remache que ha saltado algo más allá, en las profundidades abisales la presión es insufrible de otra manera que trabajando, reparando constantemente, *mise en àbime* claro, de ese abismo se trata, del de la presentación re-presentación original⁷, del que vuelve a permitir la creación siempre que venga de la naturaleza... Todo un tratado sobre el límite y esto no de otra manera se llama sino injerto, injertar, *greffe* y *graphô* inevitablemente unidos⁸, trazo y corte que se traza y se recorta sobre sí mismo, lógica del corte y de la de-cisión (*cidere*, el cortar latino) que no es sino una lógica del límite, del punto y la línea de corte si esto existe, si estos existen como tales y puede haber algo como una lógica del límite y del corte, o al menos algo que no se imponga irremisiblemente desde un tiempo anterior o por-venir, lógica indecible de la que no se puede escapar, tampoco desde luego Kant. Se ha repetido (JSG⁹) aquello de que la deconstrucción simplemente acontece, ocurre ya desde un antes que no es tiempo pasado (ocurrido, ya acontecido), en un por-venir que no es sino vocación (vocación: *llamada*), y que de hecho se puede entrar por cualquier sitio, por cualquier juntura (nunca mejor dicho, lo explicaremos creo: juntura, articulación, punto de corte y de

⁶ Como se dice al inicio de “La pharmacie de Platon” en Derrida, J., *La dissémination*, París, Éditions du Seuil, 1972 en uno de los más famosos fragmentos de Derrida.

⁷ Inevitablemente, ver aquí “La double séance” en Derrida, J., *La dissémination*, París, Éditions du Seuil, 1972 en paralelo a la cuestión de la representación en Kant. Se trata aquí de una lectura desde Mallarmé en un texto/partitura para un mimo, que necesariamente presenta una reevaluación desde Platón de la cuestión de la *mimesis* (aunque no sólo).

⁸ Repasar particularmente las páginas 250 y ss. de “La double séance”.

⁹ Santos Guerrero, J., *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las bellas artes*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

descoyuntamiento, *límite* de nuevo) pero hay que hacerlo por uno —o por una— y empezar por Kant, justo por ahí me resulta inquietante. Para bien.

Yo tenía a Kant por un tipo un poco aburrido aunque genial, pues precisamente eso del genio, eso de que al final al arte solo le dé reglas la naturaleza mediante el genio¹⁰ me parecía fantástico en alguien cuyos gustos estéticos parecen ser lo más alejado del genio (pero es que al poco vino por ejemplo Beethoven: ¿Cambió entonces la figura del genio, el concepto del genio con la explosión romántica? Y ¿qué papel entonces tiene el genio kantiano en este proceso, el proceso que desencadena el grupo de amigos, Hölderlin, Schelling, Hegel y que pone en marcha, también, el *Primer programa del idealismo alemán*, y por tanto el idealismo moderno? Y sin embargo una presunta superación de la estética kantiana desde una cierta retórica de la belleza y de la verdad, doscientos años después, no queda ni mucho menos tan clara, e incluso, es curioso, la validez de la estética kantiana parece aún mayor que la de la estética idealista, cuyas sucesivas *críticas* no son sino limitaciones kantianas), y además resulta ser muy claramente precursor de las vanguardias abstractas, no hay más que leer los textos, de Mondrian a Kandinsky, de Schönberg a Wright. Y sobre todo, es que la *Crítica del Juicio estético* marca un dentro y un fuera —y un antes y un después en estética— precisamente enmarcando, centrándose en la construcción que discrimina lo que queda dentro del arte, de la estética, lo que es obra y lo que no, (y por tanto marcando un exterior) y al hacerlo, precisamente, poniéndolo en crisis precisamente desde lo que no es ni una ni otra cosa. Marcar límites, tratar de imponer límites, definir los límites, y sin embargo aquí no estamos hablando de una situación hegeliana, no hay límites concebidos ya desde su cara o borde exterior, conocidos entonces como ya superados (y eso aunque sea incorporados, *aufhebung*), puesto que para serlo tienen que poner en marcha la lógica ambigua de la limitación: en el fondo, un límite, para serlo, tiene que asumir la paradójica condición de su inexistencia, nunca queda claro si lo es o no, nunca es posible decidir si es o no un límite: indecibilidad absoluta, condición *quasi-trascendental* de posibilidad (de nuevo, una limitación *quasi* kantiana).

Claro, lector, ya te has reafirmado en que en gran medida gira todo este texto, gira o permanece estable en el núcleo, se dispersa precisamente para siempre decir lo mismo, sobre el límite; límite de visible e invisible, de interior y exterior, de arquitectura y pensamiento, de orden y desorden. Y es que esa

¹⁰ Kant, I., *Crítica del Juicio*, op. cit., párrafo 48, “Arte bello es arte de genio”.

tarea de deslindar lo indeslindable acaba llevando a tratar de pensar el propio límite como importante, como *lo* importante en la arquitectura, que es de lo que aquí se trata, puesto que no es necesario decidir dónde y desde dónde la arquitectura lo es¹¹. No es tanto que estemos al interior o al exterior (de una vivienda por ejemplo, en general de un espacio arquitectónico, de un lugar y de un dar lugar que aún hay que definir) como pensar aquello que acontece al intentar enmarcar o precisamente desenmarcar lo que definimos como arquitectura (no únicamente frente a la mera construcción, sino también, por ejemplo, respecto al habitar).

Y luego la cuestión del tiempo y del porvenir, la arquitectura por venir o porvenir, el límite por venir, ven-ir. Siempre espera, espera interminable, espera en la espera, *esperarse* en los límites de la muerte, dice Derrida (en *Aporías*). Una memoria, un texto pero también hacer memoria, recordar y hacer presente un tiempo pasado, pero hemos quedado que el pasado no es un presente pasado luego cómo vamos a hacerlo de nuevo presente. Y el ya dicho por-venir. Este es otro de los puntos fundamentales que me interesa, el desplazamiento de la noción común de tiempo hacia una perversión, no tanto siniestra como placentera, de las categorías de pasado presente y futuro¹².

Lo que nos lleva al aparecer de la arquitectura en un tiempo y en un lugar, de ser ello posible. Un espectáculo que incide de forma especial no ya en la noción de espacio sino en particular en la de lugar, otro aspecto acerca del cual un pensamiento arquitectónico se expone (exposición, riesgo pero también mostrar, poner) especialmente. Sobre la construcción del lugar. Pero el lugar parece que ya no se construye, que esos textos tan sugerentes de Heidegger sobre la necesidad de poner un límite, de construir a partir de él un lugar y habitarlo quedan al margen¹³. Nunca mejor lo de al margen. La alteración de esos conceptos de tiempo y lugar desestabiliza parte de mis intuiciones, pero sin embargo contiene algo de ellas. El espacio y el tiempo arquitectónico siempre han remitido a un cierto margen o fuera de sitio. Por mucho que el Panteón de Roma se hiciese, además de con otros fines, con el de durar en un presente infinito, si algo nos produce entrar en él, con su perfecta circu-

¹¹ De arquitectura como encrucijada, como cruce de caminos, donde los límites se borran, se habla por ejemplo en Derrida, J., "La metáfora arquitectónica" en *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999.

¹² Entre otros múltiples lugares, Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, óp. cit., págs. 88-89.

¹³ Ver "Construir, habitar, pensar" en Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

laridad (el tercer tema del que tengo que hablar) es el sentimiento de esa desestabilización del tiempo: un pasado que no ha tenido lugar como pasado, un porvenir que se hace presente no como presente, sino como por venir. La aparición de un espectro¹⁴. Tema tremendamente arquitectónico por otro lado en su versión del doble: Dédalo, el primer arquitecto (mítico), en parte se dedicaba a hacer estatuas animadas, mezcla de Golem y de reloj de cuco...

La circularidad y la ruptura de la circularidad. El eterno retorno clave en el tiempo. Pero clave, también, en el conocido mecanismo de la imitación. La vieja *mimesis*, núcleo, raíz, no solo como se pensaba ingenuamente del arte griego, que hemos superado *olímpicamente* los modernos, sino de toda la fundación metafísica, que es la fundación de nuestra forma de pensar, y aún no es claro ni mucho menos que halla otra, y es que además no podemos salir de ella, no hay un fuera desde el que romper ese círculo y abrirlo, ni siquiera se puede cortar pues no hay donde hacer palanca (volvemos aquí al “Párergon” donde la cuestión del círculo que no cierra es prioritaria). Acaso ni siquiera puedo recorrerlo desde dentro pues no se dentro de qué estoy. Como una chirimoya de piel durísima a la que vamos sacando capas con la cuchara hasta llegar al borde, donde parece que cambia de textura, pero nunca puedo de verdad saberlo si no pudiera mirarla desde fuera: me encontraría súbitamente en un exterior. Lo mismo una casa, lo mismo nuestro mundo (otra palabra para definir, pero no solo aquí, incluso fenomenológicamente). Lo mismo, Arquitectura —y es que si escribimos siempre a dos manos, si el espectro está siempre con nosotros, doble ineludible, ahora que me introduzco como personaje de esta memoria, desde la triste figura a Abaddon, ya seremos cuatro.

El *párergon*, inicialmente el marco, lo que limita, lo que es obra y no es obra. Es un límite necesario que, sin embargo, según Kant no pertenece a la obra, y que depende de cómo se configure puede apoyar, *ayudar* a la belleza pura o por el contrario trastornarla, echarla a perder; pero Kant habla no solo de cuadros, aun siendo el ejemplo privilegiado y de hecho en el que mejor entendemos tanto su posición como la de Derrida. El caso de la arquitectura es distinto, pues distinta es la función de su ejemplo elegido, la columnata, que es más ornato en una visión en parte winckelmanniana que verdadero *párergon*.

¹⁴ Aquí la referencia ineludible es Derrida, J., *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo, y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 1995, donde se expone con la máxima claridad la temática del espectro y del des-encaje del tiempo que opera, mediante una lectura de *Hamlet* al hilo, claro, del *espectro que recorre Europa*.

En arquitectura el *párreron* es, sí, la columnata, pero también y especialmente la fachada de un edificio entendida no como su frente principal sino como su cerramiento, aquel plano ideal (digo aquí ideal con reservas, como en parte análogo a inmaterial) pero habitualmente profundo y necesariamente construido que define su percepción exterior. Sí, de siempre a la arquitectura le ha atraído este borde ambiguo. Pero es que de hecho la arquitectura es propiamente este borde: en sí (si esto se puede decir medio kantianamente) la arquitectura es *párreron*. Borde y reborde, bordo de barco como dice Derrida, y no olvidar que la etimología de arquitecto remite a *arkitecton* que remite, en su raíz *tek-* no solo al concepto general de *techne* y todo lo a ella asociado, sino al carpintero y especialmente a los carpinteros digamos de ribera, los que ensamblan barcos de piezas y consiguen un borde, un límite aun fragmentado impermeable al agua, que deslinda agua y artefacto-madera, y de nuevo madera que es *hyle* y que abre toda otra serie de referencias que siempre están por detrás como trabajando, como no dejándonos realmente tomar una postura definitiva, aconteciendo, acaso espectros (y es que fascina el espectro, el aparecido, la huella que en arquitectura es tan deseada).

Problematizar el estatuto de la arquitectura como *párreron*, en cuanto *párreron*, es hablar del sentido de la arquitectura, y de que si es posible un sentido ha de estar en el marco, en su concepción como límite, y si no hay sentido propio sin embargo es en ese borde donde esto se manifiesta. La transición en arquitectura de lo que es dentro a lo que es fuera puede ser análoga a la que ocurre con el yo, pero puede no serlo, es decir, puede decirnos más cosas sobre el borde mismo. Sobre el lugar desde luego, sobre el límite en que algo comienza a ser lo que es dice Heidegger, pero ¿y si acaso no hay lugar cierto, ya no hay lugar sino no lugar y la arquitectura así lo ha marcado siempre pues no ha sido sino un desesperado intento de crear, de generar, de producir un lugar imposible de sentido? Si el ser se ha retirado, como la marea, como el agua de los cañones de Marte, la arquitectura no es tanto el testigo mudo de un acontecimiento que Derrida declara no datable en el tiempo como el monumento de su imposibilidad. Claro que si la arquitectura es *párreron*, marco, no está en ningún lado, no tiene de hecho lugar propio, no es en el sentido tradicional que han sido las cosas, que son las cosas, a pesar sin embargo de su casi excesiva materialidad. Paradojas que como siempre son irresolubles, es decir, que son las dos cosas a la vez y en el fondo no pasa nada. Y esto es preocupante. Nos preocupa, luego ya estamos dentro, pre-ocupados, en ello de antemano y siempre, sin posibilidad de salir.

Los dibujos de grecas geométricos dice Kant... claro, la abstracción posterior pero más allá, la arquitectura, por mucho que se empeñen algunos tratadistas (por ejemplo Laugier), nunca ha sido un arte mimético (y habría no obstante que hablar de las tan conocidas teorías, que ya provenían de la Grecia clásica de cómo el templo, el *modelo arquitectónico templo griego* tal y cómo se conocía obedecía a una perfecta secuencia que arrancaba de una construcción basta en madera, con árboles haciendo funciones de soportes verticales y ramas formando la cubierta, que se fue refinando y convirtiéndose en pilares y vigas de madera cuya petrificación, su fijación en un material más duro y duradero, ambas cosas, dio lugar al modelo definitivo, y recordar de nuevo que *hyle* es la materia en Aristóteles pero significa también y primariamente madera), si algún arte ha creado algo ha sido la arquitectura, ni siquiera su modelo ha sido el hombre por muchos esfuerzos humanísticos y albertianos que podamos aducir, y todas las traducciones de Vitrubio en el Renacimiento, los dibujos de Cesariano... no, la arquitectura siempre ha sido antimimética, en parte antirepresentativa y ha habido que cargarla desde fuera, desde las pinturas pompeyanas en sus varios estilos hasta la superficie blanca corbuseriana a la Málevich. Y la ejemplaridad. La arquitectura ha funcionado siempre desde los ejemplos, es decir, ha sido entonces mimética de sí misma, a la búsqueda siempre de ese origen radical, de ese *arché* imposible, ya lo sabemos, nos lo ha dicho Derrida y de alguna manera me ha destrozado mi fe en un comienzo o cierta edad de oro, presocrática, cuando los griegos aún no habían contemplado la retirada del ser, cuando como en el universo de Anaximandro era la producción no mimética, una cierta creación pura la que ponía en juego precisamente la *mimesis* posterior de la naturaleza: era el cosmos, lo observado, lo que se ordenaba a semejanza de lo creado por el hombre. Y ahí aparecen los dos mundos separados, el privilegiado y el bastardo, el de la imagen y el del ser, sin imagen (y bastardo es, así denominado, un conocido razonamiento que no parece razonamiento verdadero o admitido como tal pero que es necesario, bastardo, sin padre conocido quizás, donde la madre se constituye en la filiación genética significativa) el círculo conocido. Y el lugar de *khora*, no puede ser la propia arquitectura, la madre¹⁵, lo que todavía no es ser ni devenir pero permite, deja hueco,

¹⁵ La referencia nos lleva aquí al Timeo platónico, y a la lectura que de este pasaje famoso, el 52b, hace Derrida. Ver Platón, *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias*, Madrid, Gredos, 1997 y Derrida, J., *Khôra*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1995.

espacia, crea el lugar para que ocurra, y ¿no son éstas las definiciones de arquitectura? Es, en efecto, la arquitectura no tanto la creación de un lugar, me parece ahora, como aquello que lo prepara, que deja, que permite que algo ocurra y que entonces un sitio tenga algún significado. ¿Una cierta escenificación de la huella, un dejar venir, la arquitectura por venir, un don¹⁶ acaso mallarmeano? ¿Algo así como pliegue contra pliegue pre-deleuziano y bouleziano? —esa tirada de dados magnífica ¿no define un nuevo espacio de la página, del tipo, de la letra, del sentido, del sonido, de la arquitectura, en sentido propio, en sentido figurado?

Sí, fascinación por esa interrupción que ha de marcar la deconstrucción, en la que se cuela, en las juntas de los maderos de un barco, en la articulación tectónica del detalle en arquitectura. Siempre me había parecido fácil esa identificación, casi banal, de la arquitectura así llamada deconstructiva con lo roto o lo torcido, con cierta fragmentación que se adscribía someramente al posmodernismo, a la quiebra de valores estables, a la sociedad fragmentada etc., a Lyotard, pero sin en realidad profundizar en un verdadero pensamiento. Una imagen rota, de jarrón roto y luego pegado. O la automatización mediante algoritmos de diseño puesta en marcha por Peter Eisenman. Sí, el trabajo en el parque de la Villette de Eisenman-Derrida, había textos en común, la fascinación por el texto de Eisenman, la arquitectura también como lenguaje y texto, pero no llegaba al fondo de la cuestión¹⁷. Y el problema, es que esa arquitectura deconstructiva acontece siempre, y, como detecta Derrida en Kant, inestabiliza hasta los discursos arquitectónicos aparentemente más refractarios¹⁸. Siempre hay juntas, y en su articulación se cuela ese acontecer. Si la escritura es mimesis del habla en la metafísica, la arquitectura sería mimesis de la realidad. Pero la escritura en la deconstrucción, el texto, se constituye en lo que hay, no hay primacía del habla sino que solo hay texto; análogamente quizás no haya realidad sino su constitución en arquitectura, mejor en arquitecturas, en plural. Si la pintura para Platón era una derivada segunda, imitación de una copia segunda, siendo la primera la naturaleza visible, claro, alejada de las ideas puras, trascendentes, en otro lugar o en un lugar otro, presencia represen-

¹⁶ Sobre el don, su gratuidad y su interés, el rédito y desde luego su imposibilidad, ver Derrida, J., *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*, Barcelona, Paidós, 1995.

¹⁷ Referencia obligada: Derrida, J., “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books”, *Architecture and Urbanism*, Agosto 1988.

¹⁸ Derrida, J., “Point de folie-maintenant l’architecture”, *AA files*, No. 12, verano 1986.

tada, la arquitectura de nuevo se ha entendido a menudo como una cierta copia de la naturaleza, un símil de una *natura naturata*, ya acabada, presente. Pero ¿la arquitectura de alguna manera puede ser creación, *natura naturans*?

“Toda cosa es siempre un juego de relaciones” tengo apuntado en mi libreta. En mi libreta nietzscheana, claro. No hay en realidad un ser como tal de la cosa, un ser que venga a presencia, que se haga presente plenamente, sino que hay siempre un núcleo irreductible que no se presenta, nunca, que no puede presentarse, que únicamente podemos saber o postular que existe, que nunca podemos verificar. Una cierta contingencia, un puede ser, un quizás, un algo abierto al porvenir (no tanto al futuro), algo que no sabemos, que vendrá o no. Una espera. Una cierta promesa, *cierta* también es segura, nos promete ciertamente algo, pero ese algo es imposible que aparezca, nunca se ha de hacer presente, pues de otra manera dejaría de estar por venir; es una espera que se dilata eternamente, el pensamiento sobre ella se desborda, queda en entredicho, se va borrando mientras trabajosamente se va construyendo. No hay una obra cerrada, hay un corte, un espaciamento, un ahuecamiento, un dejar espacio a una huella, a una huella y a un espectro, o a la huella de un espectro, sutil, casi transparente. Y entonces... al arte y a la filosofía, de distinta manera pero relacionada no les queda sino esa espera, sino ser los anunciadores de ese porvenir que nunca puede venir. Y además siempre ha sido así, no tanto que el arte en distintas épocas se halla anticipado a los cambios o mutaciones o costumbres más adelante vigentes en una sociedad determinada, sino que todo arte, y quizás toda filosofía pero eso no lo tengo tan claro, siempre ha hablado de esa espera imposible, de ese cierto Godot. La arquitectura no ha sido sino el lugar de esa espera, la parada de autobús al fondo de ninguna parte, el entorno, el solar, el sitio privilegiado en que uno se hace consciente de la espera y de alguna manera se representa, se *re-presenta* a la manera del teatro, se hace farsa de ella. Mmm, no deja esto por otra parte de producirme una real inquietud (la que atraviesa el río u otra), que deriva de un largo adiestramiento en la lógica de la identidad y de la presencia, real, ahora, de lo *presente*. Pero las palabras son de alguna manera mágicas. Alas tienen, vibran como los élitros de una libélula y portan ecos: no quiere decir que los comprenda, pero me entusiasman. *Techné* como producción es también un traer a presencia, un modo de conocer aunque diga Heidegger que no propiamente técnico; ¿proyectar arquitectura es también una técnica, un modo de pensar sobre algo para traerlo a la presencia? Sí, pero una presencia que es porvenir, que no es totalmente presente, que va

guardando siempre algo, para cuando se construya, para cuando se viva, algo que no se hará presente del todo ni en mil años (se hacen un día), un algo que cuando llegue la destrucción física de la arquitectura aún seguirá inagotable representándose.

Volvemos. El círculo es, de siempre, la figura mágica por excelencia, es por ejemplo el círculo de fuego que protege el sueño de Brunhilde, cuyo despertar acarreará la destrucción de un mundo, en ese momento del mundo de los dioses, entremos en el mundo humano. Y esa relación que se nos muestra, al hablar de arte, entre la *techne* heideggerina y el espectro derridiano, la fantasmización de la estética en Derrida, donde lo definido no se puede contener en la propia lógica de lo decidible apunta inevitablemente al círculo. Hay un indecible o hay indecidible. De nuevo esto me deja un poco al margen, me permite escribir o acotar en el margen, y se refiere de esta manera al fallo, a la falta, al *sin del corte puro*, a aquello que en la obra de arte falta de modo radical. Y de nuevo, no es una falta negativa, como una falta de perfección, sino una imposibilidad radical, una ausencia esencial. Finalidad sin fin, dentro pero fuera del marco en Kant. Algo de lo que únicamente tenemos su huella. Falta que es falta de sentido y que por tanto es el origen del sentido en el sentido de que provoca la aparición de sentidos, provoca la irrupción del sentido al faltar. Falta que es también el origen de la arquitectura: ausencia de finalidad, vacío no como ausencia sino como imposible presencia, la arquitectura para ser ha de ser/estar ausente; para Heidegger la arquitectura, la operación de construcción que es la de habitar (*bauen, wohnen*) señala, hace ver, construye un lugar cargándolo de sentido, de significado: no para Derrida.

Desde este punto de vista deconstructivo, en gran medida desaparecidos los lugares en lo virtual, en la trama de la web o en la de las ondas electromagnéticas de los teléfonos móviles y las conexiones wi-fi a Internet, en los soportes magnéticos digitales, es precisamente esa imposibilidad del lugar, esa radical inexistencia, esa falta lo que lleva a su aparición, lo que deja espacio de alguna manera para la arquitectura, hace necesaria una presencia que ha de venir luego, construyéndose para disimular el vacío pero por ello mismo imposible de construirse de otra manera, en otro lugar. Pero eso siempre ha sido así, precisamente. La arquitectura es esa respuesta al desamparo, a la falta de un lugar propio (en sentido literal y en sentido figurado) del hombre en el mundo. Claro que, si esa radical ausencia, ese *sin del corte puro* que dice Derrida, ese extremo de la finalidad sin fin kantiana, ese *sin*, es tan radical, ¿cómo puede

siquiera dejar que algo ocurra? Y de siempre *mise en abîme* ha sido un término técnico de la arquitectura y del dibujo perspectivo, que hace referencia al engaño, a la falsa generación de profundidad mediante el recurso especular de la repetición infinita, pero y eso es importante, donde uno de los espejos es lo que vemos y el otro somos nosotros. Por ejemplo en la falsa perspectiva del Teatro Marcelo en Vicenza de Palladio, con su escena inclinada generando una imposible profundidad. O los fascinantes dibujos de las *carceri* piranesianas. O las perspectivas anamórficas de Holbein. Si ponemos dos espejos paralelos obtenemos ese resultado repetitivo, inacabable e inabarcable, hasta que nuestra vista y la capacidad de reflexión de los espejos permiten de una realidad infinitamente conocida (pero extrañada), lo que pone fuera de juego espacio y tiempo; pero en los otros casos el espejo no existe, ya digo, es la propia realidad la que se auto replica al infinito, sin base o fundamento, sin ese *abgrund* que es también el lugar de cimentación de la arquitectura.

Un texto, el texto, todo texto es radicalmente sin sentido, esa es su falta. También este que tienes ante tus ojos, aplicado lector. No hay infinitos sentidos y por tanto ninguno privilegiado pero cuya totalidad indique una dirección —Gadamer. Todo texto carece de sentido, siempre queda por detrás o por delante de lo que significa. La arquitectura es texto, la arquitectura no es texto. Pero participa desde luego de esa falta radical, desde siempre, de esa espera inacabable por el sentido. Huella¹⁹ y borradura constituyen siempre la(s) arquitectura(s), desde aquellas más antiguas que nos restan, aquellas que incorporan necesariamente una huella como origen que no es origen de sus sentidos, hablan en otro tiempo verbal que el presente a la vez que están aquí y ahora, definen un espacio fuera del tiempo mientras que a la vez son testigos del tiempo mismo. Antes hablaba de la circularidad del Panteón de Roma, de las antiguas termas de Agrippa, del espacio detenido pero a la vez móvil que incorpora, del límite subvertido entre interior y exterior, presencia y representación, simulacro y espectro, visible e invisible: diríase una máquina de generar lógicas no reducibles a la lógica común de la identidad (y tan distinto, *Pantheon*, para todos los dioses y por tanto para ninguno, al Partenón, la casa de Atenea, diosa virgen, *parthenos*, que exigía, no lo olvidemos, sangrientas ofrendas en largas

¹⁹ Ver Derrida, J., *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. Así, por ejemplo: “La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la *différance* que abre el aparecer y la significación”, págs. 84-85.

procesiones, pero también a la vez más permeable e impermeable, templo en la naturaleza aun modificada de la Acrópolis, templo urbano por excelencia, *lex e imperium* frente a *logos*). Yo al menos lo veo claro, o mejor, lo siento más claramente en los espacios de la arquitectura que en los espacios que, también, ahuecan los textos. No tienen, ni la arquitectura ni los textos un sentido propio, original dado por su creador o por su primer habitante lector o por el privilegiado exegeta, no tienen sentido, lo hemos dicho, pero por ello mismo tienen sentido. Son máquinas de espera, de porvenir. La arquitectura muestra siempre al otro, que son los otros, es siempre algo otro y muestra en cada momento su huella, su aroma, ese rastro que apenas intuido se desvanece. Huella de algo, encadenamiento de huellas que construyen un edificio no metafórico, a vueltas siempre con la imposible distinción entre el significado propio y el figurado de una metáfora, pues no hay uno sin otro etc., arquitectura digo, construcción material y sin embargo no material o que lo excede, referencia que remite siempre a algo que remite siempre a algo que remite. Una rosa —y no un tulipán.

Huella que desplaza el espacio como continente universal de lo que hay, que se convierte en ese abstracto que es arquitectura, que no es *el* o *los* edificios o *el* lugar o *los* lugares o *el* espacio o *los* espacios construidos sino abiertos al encadenamiento infinito de las trazas y los rastros, y trazas son también los dibujos maestros de una catedral o de por ejemplo El Escorial, aquellos dibujos casi mágicos en que un maestro de obra fijaba los principios fundamentales de una construcción pero que no eran como nuestros planos actuales, que tratan de representar con pureza imposible un estado ideal de realidad (ordenador digital, virtual y real —cualquier cosa que esto sea— simultáneamente reducto de la máxima precisión, de la iterabilidad infinita también, donde el círculo solo se interrumpe en el error de copia, que entonces hace ilegible la información y la trasmuta en otra), sino que eran casi instrucciones de memoria, y quedaban incorporados, invisibles en la obra, las trazas son la memoria de una obra construida, la huella inalcanzable de su imagen, su simulacro²⁰. Algo que habita sin estar presente, el lugar de la huella es un estar dentro sin estar dentro pero sin estar fuera, la definición, la delimitación de un espacio que no es continuo, divisible e integrable por cálculo diferencial, mate-

²⁰ Hablando de trazos e inscripciones, es fundamental referirse a un trabajo de Derrida que se superpone a una serie de grabados en Derrida, J., *Lignes*, Burdeos, William Blake&Co, 1996.

mático-algebraico, sino un espacio, el de la arquitectura, donde sus partes son distintas, que no es continuo, homogéneo, que se pliega o se arruga o se le forman burulllos, y que por tanto implica un tiempo no sincrónico, siempre la huella de un pasado, la traza de un porvenir, una no contemporaneidad radical del espacio consigo mismo. La huella desplaza la noción de tiempo presente, que organiza la conocida secuencia pasado-presente-futuro, pero haciéndolo también desestabiliza la de espacio presente, igual siempre. La arquitectura es Huella. Sí, con mayúscula, aunque en realidad, más bien, *las huellas...* El pasado está por venir, el espacio del pasado no es el espacio del presente, coexisten espacios en un mismo tiempo, tiempos dispares en un mismo espacio: la arquitectura los acoge a todos, los hace visibles, toda la arquitectura es deconstrucción, es necesariamente acontecimiento para quien se deje llevar por él, desencaja todas nuestras nociones estables pues es ella siempre una noción inestable, una construcción física inestable, y no hace falta, de hecho que lo semeje, no por parecer físicamente inestable es mejor o más deconstructiva, más moderna aunque, como todo esto, halla pasado de moda sin de todas maneras pasar de sentido o agotarse. No hay creación sin repetición, no hay vuelta sin desajuste, sin interrupción.

La arquitectura se presenta también como corte, el corte, como un dejarse atravesar análogo al cuerpo, un lugar de relación entre interior y exterior, entre tiempo y espacio, entre original y copia, un cierto traspaso, un intercambio de energía, de objetos que entran y salen, de sentidos: un espacio abierto y sin embargo cerrado, pero no tanto abierto en sentido de *lichtung* me temo ahora sino más simplemente abierto, de modo que cualquiera puede entrar y salir, encintarse en casa dentro o fuera, gravedad del espacio, transgredir de hecho el límite que es, volvemos al marco, dejarlo al final fuera y dentro, superado y sin superar, referencia externa pero no tan externa como para no ser inteligible, legalidad que se intenta situar fuera pero que a la vez está por necesidad dentro, ley también del ejemplo. Cuerpo es fracción²¹, no hay unidad, totalidad en el cuerpo: la arquitectura es cuerpo, y también es radicalmente fragmentaria (fracción y fragmento, quebrado, número quebrado que no es sino una forma simple de mostrar lo complejo e incluso lo indecidible, número decimal exacto periódico o, finalmente, *pí*), solo se construyen porciones

²¹ Sobre el cuerpo, habría que citar la obra de Jean-Luc Nancy, que aquí traemos desde la interpretación que hace su amigo Derrida. Derrida, J., *Le toucher, Jean Luc Nancy*, París, Galilée, 2000.

mínimas en sí imposibles de unidad, que tampoco viene por su agrupación o su cohesión en por ejemplo la ciudad. Arquitectura que se desgasta, que llega a ser ruina²², que es desde su origen implícitamente ruina, resto arqueológico y que sin embargo, como resto arqueológico vuelve, ese futuro ya pasado o al revés, a presentarse, espectro que se renueva, campamento romano o nivel de Troya, capas y capas que se tapan a la vez que se dejan ver, se desangran y se rellenan de nuevo de tierra para dejarse excavar de nuevo en el futuro²³, para descubrir que todo futuro está de vuelta desde un origen imposible, un ya sido que nunca fue. Sí, insisto, todo ello es arquitectura. Sinónimo de deconstrucción: arquitectura. Vuelvo al principio, una vez más circularidad, al marco, al complemento añadido a la obra, a lo accesorio que como cualquier pintor sabe es lo esencial, al marco y al plano del marco, a la columnata que rodea los edificios. Filtro que destruye las distinciones pero que las provoca, fantasma²⁴ que está dentro y a la vez fuera, como el dios en un templo griego: dios que se hace presente a la vez en el paisaje, atestiguadas por ejemplo por Vincent Scully las precisas orientaciones y los escogidos lugares en que se asientan los templos, y la columnata no hace sino establecer esta relación, y al interior, cerrado, humeante, secreto (el espectro) de la *cella*. Lo dicho, arquitectura. Debemos ahora finalizar esto, poner un corte más, abrupto o en continuidad, de-cidir luego cortar. Difíciles cuestiones que se planteaban al comienzo. Si hay algo en gran medida claro, y que aun no aportando claridad sin embargo ilumina todo, es la necesidad de ahondar en las juntas, de diseccionar por las coyunturas, de no dar por supuesto nunca el perfecto funcionamiento de una rótula, de una articulación precisa cuyo exquisito movimiento nos pasa casi desapercibido. Ser consciente de que cuanto menos se nota una junta más necesario es investigar en torno suyo, pues siempre oculta algo de trascendental importancia, una huella, un trazo y un corte, el espectro. Y esto para la arquitectura es capital.

Capital también, letra mayúscula empleada para separar, aquí, los párra-

²² Y sobre la ruina, y no solo en arquitectura, es fundamental Derrida, J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, París, Réunion des Musées nationaux, 1990.

²³ Leemos: "...memoria sin anterioridad, memoria de un pasado que nunca ha sido presente, una memoria sin origen, una memoria del futuro..." en Derrida, J., *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, pág. 140.

²⁴ Además de *Espectro de Marx*; aquí es importante consultar la lectura que hace Derrida de un texto de Barthes en Derrida, J., "Los muertos de Roland Barthes" originalmente publicado en *Poétique*, n°47, septiembre de 1981 y retomado en *Psyché*, t. I, París Galilée, 1984 y recogido finalmente en *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-textos, 2005.

fos, las junturas de este texto que se desangra por las mismas. Recapitulemos un poco, exposición del primer tema, del segundo, desarrollo, recapitulación, coda y final. La deconstrucción acontece. Lo queramos o no, solamente hay que saber mirar, ¿cómo mirar y dónde mirar? Para ello hay que tener algunas cosas claras y preguntarse otras. Encontrarse fascinado por la imposibilidad de salir del mundo representativo, por tanto siempre metafísico en que nos encontramos, pero eso, Derrida no lo suele decir claro, o tan claro, es, de alguna manera, el sino de nuestro tiempo. Es cierto, poco a poco van apareciendo —desplegándose— claves de lectura, claro, y de esta manera los textos de Derrida se van abriendo, y va cambiando también mi forma de relacionarme con la imagen de lo que me rodea, y con la construcción de esta imagen, entendida en sentido amplio, que es la arquitectura. Repetición como fuente de sentido que lo único que hace es enmascarar la ausencia de sentido. Repetición cuyo corte, como el salto cuando se engatilla un cd marca el inicio de algo nuevo pero que es lo mismo. Y no podemos salir. ¿Hay, pues, algo nuevo? ¿Se puede realmente crear algo, no digo ahora sino siempre, en pasado y futuro? ¿Ha habido alguna vez algo nuevo o más bien no, lo que desde luego es frustrante para aquellos que nos dedicamos al “arte” (las comillas son profilácticas)? ¿Hay finalmente, invención? ¿Nos dedicamos entonces a cartografiar siempre lo que ya existe, pero que es nuevo y se muestra —*ex-siste*— solo al realizar el mapa? ¿Hacemos mapas o calcos? Fin, arquitectura.