

LAS CONSTANTES DE LA TRADICIÓN EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO POSVANGUARDISTA

Francisco León

Una indagación en torno al significado del monumento en el pensamiento estético de las posvanguardias que tiende a deconstruir el sentido de lo histórico y borrar las constantes de la tradición.

Es posible aún el diálogo entre la tradición y la posvanguardia? Responder a esta pregunta es el paso previo para comprender, desde el punto de vista del pensamiento, el sentido que puede tener hoy el monumento, en cuanto presencia actual del pasado. No se nos ocultan las dificultades que se plantean desde el comienzo, al tratar de definir siquiera los mismos términos del problema: posvanguardia, tradición, diálogo o memoria. Desde la perspectiva que aquí adoptaremos, podemos definir la posvanguardia como el movimiento crítico de una estética del sentido, en la que sería todavía posible integrar a las vanguardias.

El arte moderno, surgido del Renacimiento, prefigura ya los cambios que el pensamiento barroco, ejemplarmente representado por el racionalismo cartesiano, habrá de significar para Occidente por su convicción de que es

necesario romper con las tradiciones del pasado. Pese a esta declaración de intenciones, a decir verdad, ni en la realización efectiva del arte renacentista, ni en los conceptos fundamentales del racionalismo se encuentra cumplida esa ruptura. Lo moderno, por tanto, se asienta sobre la línea que une el pasado y el futuro, recibiendo su sentido de la tradición, como una cantera de materiales que utiliza para crear algo nuevo¹. Este juego paradójico entre las intenciones y los resultados lo volvemos a encontrar en los movimientos vanguardistas. Sus manifiestos son la muestra de un vivo deseo de hacer patente la ruptura con el pasado, para lo que, sin embargo, utilizan el anticuado vehículo del relato moderno. El manifiesto vanguardista es el relato de la creación de un nuevo sentido, que ya no mira hacia atrás, sino hacia el futuro. El objetivo utópico renacentista que se situaba en un idealizado mundo clásico, lo encuentran los

teóricos del vanguardismo en el impulso hacia el futuro. Así, el manifiesto suprematista, por ejemplo, rechaza la vinculación del arte, tanto anterior como contemporáneo, con las formas naturales o racionales, y anuncia una futura liberación, para que el arte, por fin, *pueda hablar su propia lengua y no depender más de la razón, del sentido, de la lógica, de la filosofía, de la causalidad y de los cambios técnicos de la vida*².

La crítica posvanguardista plantea la necesidad de deconstruir la línea de sentido pasado-futuro, para acabar instalándose en un presente intemporal, y, por tanto, ahistórico. Será necesario, entonces, modificar el concepto de tiempo continuo, que es la consecuencia de una lógica del sentido. El tiempo posvanguardista es el del presente instantáneo, en que ya no tiene sentido interrogarse por el pasado o por el futuro. Este tiempo intemporal caracteriza a la estética de la desaparición; un tiempo en que se deconstruyen la tradición, el diálogo y la memoria, a medida que el lenguaje, sea científico o estético, va siendo sustituido por el texto.

Los zapatos de Van Gogh: de la aparición a la desaparición

La estética posvanguardista nace de la oposición a una originaria estética de la aparición, que se nutre de los conceptos de *hyle* y *physis* del pensamiento griego. Utilizaremos como guía en nuestra exposición el tema «los zapatos de Van Gogh», a cuya interpretación dedicó Heidegger algunas de sus más bellas páginas en su escrito *Der Ursprung des Kunstwerkes* («El origen de la obra de arte»)³.

Heidegger los describe como los zapatos de un campesino (*Ein Paar Bauernshues*). No sabemos a cuál de los varios cuadros que el pintor holandés dedicó al mismo motivo se refiere Heidegger. En cualquier caso, las dos críticas que sufre la interpretación heideggeriana por parte de Shapiro y Derrida nos permitirán mostrar el modo en que tiene lugar el tránsito desde la estética de la aparición a la estética de la recepción, y finalmente a la deconstrucción.

Un par de zapatos de campesino. Los zapatos retienen aún la tierra húmeda que se ha adherido a su suela después de un día de trabajo en los surcos del campo. Los zapatos han tenido que ser arrancados de la tierra, como si se hubiera tratado de una mata, y ahora descansan en el suelo de la habitación, como los frutos de la labor del campesino. Van Gogh ha representado pictóricamente la obra del artesano, que, como el templo griego pertenece a la tierra, brota de la tierra y aparece sobre ella. Esta interpretación nos remite a la visión heideggeriana del templo griego.

Dice Heidegger: «El edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso. Este reposo de la obra extrae de la roca lo oscuro de su soportar tan tosco y pujante para nada. (...) Este mismo nacer y surgir en totalidad fue llamado tempranamente por los griegos *physis*. Ilumina a la vez aquello donde y en lo que funda el hombre su morada. Nosotros lo llamamos la tierra»⁴.

En este texto magistral hay un modelo geológico de la realidad, al que acompaña una teoría estética de la aparición, la forma más pri-

mitiva de teorización sobre el arte, no en el sentido de su antigüedad histórica, sino en otro más profundo, en cuanto se refiere a la realidad fundamental como materia, una realidad que no ofrece dificultades, que no se piensa ni se nombra porque se vive en ella. En la realidad física de la estética de la aparición: lo que aparece, aparece desde la materia. Tal es el modo en que lo entendieron los primeros filósofos, los físicos del materialismo primitivo. Para ellos, lo más real son las cosas, el suelo, porque en las rocas y en el suelo es donde se ve más fácilmente cómo lo que aparece, aparece desde la materia, desde lo más sólido en que habitamos, desde la tierra. Lo que existe, lo que se mueve sobre la tierra aparece según las leyes básicas de la semejanza y la desemejanza. Lo semejante, lo pesado, por ejemplo, tiende a unirse con lo semejante, y por ello los elementos terrestres más pesados se reúnen en el centro, mientras que lo desemejante tiende a separarse. Así es como de hecho se han formado las rocas a partir del magma, lo que les da la apariencia de pequeños nódulos formados por la agrupación de los materiales más pesados, mientras que los materiales más ligeros se quedan alrededor. Para un pensamiento de la aparición, ese movimiento tan simple de lo semejante y lo desemejante que explica cómo se forma la tierra, se puede aplicar después a toda realidad física, incluido el animal humano.

El hombre no es más que un caso particular más complejo del mismo funcionamiento de la materia según leyes muy básicas. Con lo semejante y lo desemejante, uniéndose cada vez de una forma más compleja se constituyen

los cuatro componentes fundamentales de la materia: lo caliente, lo frío, lo húmedo y lo seco. La mezcla de esos cuatro componentes, que «desean» unirse o separarse, forma los elementos más básicos materiales, que en el caso de los seres vivos serían los tejidos homogéneos. Y, según la analogía, puede decirse que también hay tejidos en las rocas y en las plantas, como en los animales o en el ser humano, ya que la materia se define por equivalencias funcionales. A partir de los tejidos, por aumento de complejidad, se forman los órganos, que sólo aparecen en los seres superiores, aunque también hay equivalentes funcionales a los órganos en las rocas, los nódulos que son los órganos que ya separan unas partes de otras, que realizan funciones distintas, según relaciones de mayor complejidad. La última fase de lo complejo es el establecimiento de relaciones entre los órganos, o lo que funcionalmente actúa como tal, y a esta relación supercompleja es a lo que se llama «vida» o «alma». Hay vida en todos los seres, lo que significa que hay continuidad en la naturaleza entre los seres vivos, incluido el ser humano, y los seres «inanimados», como las rocas: hay vida en las rocas, hay alma en ellas, en cuanto que tienen un movimiento propio característico. El ser humano hunde sus raíces en el suelo nutriente, como lo hace el árbol, como lo hace la hierba de la que se alimentan los animales. El hombre griego no se considera como algo esencialmente distinto de la roca sobre la que habita, y por eso no se pregunta por la realidad, sino que vive en ella.

La complejidad máxima que puede alcanzar lo humano, que ha nacido de la roca, es la ciu-

dad. Es la concepción de la realidad física, natural, y ciudadana del ateniense, la que ha constituido el único modelo siempre actual de la estética de la aparición, de una realidad vivida físicamente que aún no se ha transformado en fuente de aporías. Sobre el suelo ateniense se inaugura la estética de la aparición, sustentada sobre una concepción radical de la materia como realidad fundante. Las construcciones de la Acrópolis se elevan sobre la tierra ática casi brotando espontáneamente, como podrían haberlo hecho los retorcidos olivos que las rodean. Más que la tópica fría admiración que hoy nos causa la contemplación del Partenón, asimilado a sus imitaciones neoclásicas y a su interpretación romántica, son templos como los de Paestum o Agrigento los reflejos más fieles de la impresión actual de lo que debió de ser una concepción del arte como el aflorar de unas formas «técnicas» que no se separaban de la realidad natural, sino que, por el contrario, no hacían más que perfeccionarla. La arquitectura es, en efecto, una de las artes más representativas de esta estética de la aparición, que opera sobre la materia, dejando aparecer, por obra de la técnica humana lo que, de algún modo, ya está contenido en la materia bruta.

El suelo material vivo, la tierra (*Boden*) de donde emerge el templo es roca viva y limo fecundo. El arquitecto moldea la roca construyendo desde los cimientos rocosos las formas del templo de abajo hacia arriba. Pero, además, el templo se yergue como naturaleza, nace de la tierra, o hubiera podido nacer de ella casi espontáneamente, aunque la multitud de causas que hubieran sido necesarias lo hace

inviabile. Tal es, en este caso, la función natural del arquitecto: recuperar la necesidad de la naturaleza, eliminando el factor tiempo, el encadenamiento de las causas espontáneas, que son sustituidas por las formas ejemplares que anidan en su alma. El arquitecto del templo griego es tanto un escultor de la roca como un jardinero de la tierra.

Lo que se pone en juego aquí es el concepto fundamental de la estética griega, el concepto de *mimesis*, que, en sentido genérico, significa la anterioridad ontológica de lo material físico, tal como existe por sí en la naturaleza previamente al acto intelectual por el cual el alma aprehende la forma materializada y la toma como modelo ejemplar para efectuar la actividad imitativa y crear un objeto, que es imagen de la cosa renunciando a preservar, sin embargo, su núcleo de autopotencia vital. La *mimesis* se abre en dos líneas divergentes representadas por la concepción platónica y aristotélica de la actividad mimética, que, aun compartiendo los supuestos conceptuales básicos del pensamiento griego, se distancian en la misma medida en que lo hacen sus filosofías. Para el platonismo, en efecto, la forma es anterior a la materia, al menos en perfección, pues las dos son realidades originarias simultáneas genéticamente consideradas. No es decisivo que para el platonismo sea la forma y no la materia física lo anterior, sino el hecho mismo de que hay un anterior y un posterior en la actividad imitativa. La actividad artística es el paradigma de aquello que puede vincular la materia con la forma, desde el momento en que la igualdad en su valor obliga a que un tercer elemento las ponga en contacto, por lo cual ha de

ser el artesano, el arquitecto del mundo (*demiurgos*) el que contemple por un lado y actúe por otro. Dado que la materia no existe por defecto de determinación, y la forma por exceso de perfección, se precisa de una mente suprema capaz de contemplar las Formas perfectas en su unidad, y de un poder superior que pueda modelar el caos indefinido. Es esta figura del creador la que pasará a la modernidad a través del arquetipo renacentista del genio inspirado. La mimesis es entonces imitación de una imitación, pues el artista imita la actividad del gran demiurgo, que a su vez ha imitado la forma perfecta de la Idea sobre la masa informe de la materia. El artista platónico griego no trata de sustituir a la naturaleza, sino de copiarla lo más fielmente posible, pues los colores y las formas naturales son ya de por sí perfectas por haber sido modeladas por el gran artesano, por lo cual la mimesis de segundo grado que es el arte sólo puede plantearse como objetivo perder lo menos posible de la perfección ya existente.

Para Aristóteles la mimesis artística es un proceso de construcción más que de contemplación imitativa. No es la *Poética* aristotélica un canon del modo en que hay que producir la obra perfecta, como si donde pudiera ponerse el acento es en el concepto de perfección, y no en el de producción⁵. Y es que la modernidad ha puesto entre paréntesis la noción de mimesis, ha producido una traslación de sentido de los conceptos de materia y forma, cuya relación se ha subjetivizado. Materia y forma eran en la tradición conceptos objetivos producto del análisis lingüístico, y la imitación necesariamente había de tener en cuenta las condi-

ciones de la naturaleza prehumana. Con la modernidad, se prescinde de esos dos componentes de la naturaleza, y ahora la materia es materia artística, propia de cada arte, y moldeada según las necesidades del artista, y la forma es un contenido del alma, del espíritu o genio artístico. Nada tiene que ver en ello la naturaleza, ya que el arte pasa a ser una naturaleza superior, del mismo modo que el genio es la expresión de un hombre superior. Todo lo que tradicionalmente hacía de la mimesis la imitación de lo que ya se hallaba ante la vista en el mundo exterior natural, ahora se interioriza, se oculta. Es justamente la categoría de lo oculto la que paradójicamente se pone en primer plano, como si la actividad artística escondiera el secreto del genio que se pone en comunicación misteriosa con sus fuentes de inspiración. La forma se hace psicológica y se expresa en la lucha contra la materia que se le opone como un residuo natural, aun cuando haya perdido su potencialidad, su *dynamis*, transformándose en materia inerte. El arte se oculta y las preceptivas manifiestan el deseo por hacer patentes los secretos sólo poseídos por ciertos espíritus privilegiados.

La obra de arte de la estética de la aparición se corresponde con el texto dotado de densidad e intensidad de la hermenéutica clásica, que supone la existencia de capas geológicas a distintos niveles, que permiten aproximaciones y profundizaciones diversas al mismo texto⁶. Veremos cómo para deconstruir la aparición de la obra de arte que se genera desde el suelo vivo, habrá que trasladar al campo estético la misma noción de texto superficial que encontramos en la hermenéutica derridiana.

Retornemos ahora al par de zapatos de Van Gogh. El teórico de la historia del arte Shapiro aprovecha la suposición heideggeriana de la pertenencia de los zapatos a un campesino para cargar sobre las presuntas simpatías totalitarias del pensador alemán. El campesino pertenece a su tierra, representa la tradición, es el sujeto de una perspectiva histórica que antepone los valores de la patria y de la raza. Pero, ¿por qué no podría tratarse de los zapatos del propio Van Gogh, un hombre de la ciudad? Serían, así, unos zapatos que se separan del suelo, que pueden hollar los campos pero también deslizarse sobre las calles de la ciudad. De este modo, el sujeto natural heideggeriano podría transformarse en un sujeto cosmopolita⁷.

Esta polémica nos sirve para ilustrar cómo sobre la simple aparición de los zapatos se añade la recepción a través del sujeto que los usa, que aquí utilizaremos como trasunto del sujeto receptor y que formula el juicio estético, o, por medio de una síntesis entre el sujeto y la materia, como la que propone Deleuze⁸, para quien el arte sería el compuesto de sensaciones que se hacen exteriores en la materia artística, eliminando, de este modo, en la obra de arte la oposición entre un sujeto que percibe y un objeto exterior percibido, pues en este último se encuentra fuera objetivamente el afecto interno causado por su percepción subjetiva.

Así, del predominio del sujeto sobre la realidad natural nace la *estética de la recepción*, que puede considerarse como una de las principales consecuencias del giro subjetivista en filosofía. El resultado de la negación moderna de una

vinculación natural entre el sujeto y el mundo había sido el escepticismo, que no cesará de acentuarse, llegando, incluso, al vincularse con el antiguo pirronismo, a convertirse en un signo de distinción inconformista en los ilustrados. La raíz del escepticismo reside en la imposibilidad de asegurar la existencia de una cosa en el mundo exterior que se pudiera corresponder con la idea de esa cosa en la mente. De este modo, la noción misma de «cosa» (*res*) va siendo sustituida por la de «objeto», y, desde ese momento, la realidad deja de ser natural para transformarse en objetiva. El sujeto moderno es un yo encerrado en los contenidos de su mente, en sus ideas, de cuya posesión puede tener certeza absoluta, incluso frente a un Dios de poder absoluto. Pero, a cambio, el hombre moderno pierde la seguridad en la existencia misma del mundo. Un mundo hecho a imagen y semejanza del ser humano amenaza con ser incluso «demasiado humano». Esta clausura del ser humano en su interior será el gran riesgo que la modernidad tratará de conjurar una y otra vez. Así, Descartes aludirá a la figura de un Dios sumamente bueno, como el que había propugnado la más rancia escolástica, que no puede dejar que nos engañemos sobre nuestra imagen del mundo. Los empiristas más radicales, como Hume, supondrán que la naturaleza humana sigue leyes comunes con el mundo externo que garantizan que las asociaciones de ideas representan la legalidad natural. La ilustración se inclinará por hacer del ser humano el nuevo dios que «crea» el mundo al pensarlo. Justamente este esfuerzo por dominar el escepticismo define también la estructura que adopta la estética de la recepción en su versión kantiana.

La estética de Kant se constituye como la síntesis entre el subjetivismo moderno y el naturalismo antiguo. Como es característico de la estética ilustrada, el problema de la belleza artística se reduce en Kant a la cuestión del juicio del gusto. La pregunta que trata de resolver la teoría del juicio artístico sería, entonces, ¿por qué gusta una obra de arte? El juicio por el que enunciamos la belleza no puede ser, como el científico, el resultado de la aplicación de una reglas previas que determinan la objetividad del hecho *a priori*. Por el contrario, el juicio artístico es plenamente subjetivo, pues depende de un sentimiento de placer en que intervienen todas las facultades humanas, incluyendo las más puramente corporales, y no sólo las puramente intelectuales. En el juicio determinativo científico, el caso concreto no es más que una ilustración de la ley universal que el entendimiento determina; en el juicio estético, en cambio, el papel central lo cumple el reflejo de la forma de un objeto artístico singular en la imaginación. Esto es, en la ciencia, lo primero es la ley, que crea el mundo; en el arte, lo primero es la obra bella que causa el juicio de la belleza en las facultades donde se da la recepción de la forma artística. Al principio, pues, la obra de arte, y, por tanto, la subjetividad creadora del artista.

El subjetivismo estaba presente en la estética de la recepción en la consideración del placer estético subjetivo como la fuente del juicio por el que se denomina «bella» una obra, y ahora de nuevo hace su aparición en la doctrina del genio artístico. Puesto que la obra es el primer momento, el artista no puede actuar

según reglas de lo bello. Kant se opone, de este modo, a las preceptivas neoclásicas que trataban de recoger las normas que había de cumplir el artista en su intento por alcanzar la idea de belleza. El artista, según Kant, es libre, pues de otro modo su actividad sería científica, y no artística, no se limita a ser el instrumento de una idea superior de belleza, sino que es el demiurgo del ideal de lo bello. El ideal es la expresión sensible de la idea, que es, en sí misma, inalcanzable, un límite metafísico del conocimiento. El ideal, por el contrario, hace sensible la idea, y lo sublime, que es un atributo de la divinidad, se hace corpóreo a través de la obra de arte. El artista kantiano está en el camino de la figura del genio romántico, pero no llega a convertirse en un ser divino inspirado, sino que se halla más bien en un lugar intermedio, que es el que le corresponde al ideal, la expresión de fuerzas naturales sobrecogedoras.

101

Ahora bien, si la vertiente subjetivista del mundo moderno queda bien reflejada en la teorización estética de la recepción, quedaría aún la perspectiva universalizadora, que sólo puede provenir del sustrato común de la naturaleza. La subjetividad universalizadora la encuentra Kant en la «universal comunicabilidad»⁹ que se da en el libre juego de las facultades, y fundamentalmente a través de la imaginación, que no es sólo un mero receptor pasivo de formas sensibles, sino una facultad creadora de esquemas, la auténtica facultad de las síntesis. La imaginación creadora es la que enuncia el juicio de lo bello, y esa facultad natural está universalmente comunicada en la naturaleza humana, no sólo trascendentalmen-

te, como en los juicios científicos, sino legislando universalmente sobre los sentimientos humanos. Este difícil equilibrio entre subjetivismo y objetividad caracteriza a la estética de la recepción como un intento por superar el escepticismo al que la separación del yo y el mundo había arrastrado al pensamiento moderno.

Pero volvamos aún, de nuevo, al cuadro de Van Gogh. Derrida avanzará todavía un tercer paso crítico. Deconstruir es leer de otra manera, negar la oposición entre lo nuclear y lo marginal (*je ne sais pas ce qui est essentiel et accessoire dans une oeuvre*¹⁰²). En Heidegger y Shapiro hay algo que se conserva: la memoria de la tierra o del hombre que la habita. Sigue habiendo un sujeto, en un caso es el *hypokheimenon* el sustrato del que nacen los zapatos, en el otro el hombre que se los calza. Ahora bien, se pregunta Derrida, ¿por qué un par? ¿por qué asignamos la pertenencia a un sujeto? Si la deconstrucción hermenéutica anula las relaciones entre el texto y la realidad que vive al margen, la deconstrucción estética corta los vínculos de la obra de arte con una realidad representada o con un sujeto presente a través de la obra. Los zapatos derridianos son desparejos, han sido arrojados al azar en una esquina de la estancia, no conservan las huellas visibles de la memoria, no pertenecen a nadie. Sólo así el zapato acabará por convertirse en el fetiche posvanguardista.

Como ya apuntan los zapatos-fetiche de Andy Warhol, la obra de arte posvanguardista busca su transformación en un texto autorreferencial, que carece de un contexto exterior, lo que permite al artista imponerse a sí mismo las

normas, llegando a escapar, incluso, del control de la crítica y del público. Este fenómeno autorreferencial de la obra se origina en las vanguardias pictóricas, que no intentan revolucionar la teorización de la pintura desde un nuevo sentido estético, sino que hacen de la obra una realidad cerrada sobre sí misma, que no se remite a la belleza que le daría sentido. En lugar de la remisión de la obra a un discurso estético desde el que puede explicarse su esencia, su acabamiento perfecto o malogrado, la obra pasa a ser su propio texto, lo que deja abierto el campo estético a la pura decisión arbitraria de los artistas, los movimientos y, finalmente, del mercado. La transformación de la obra de arte en texto significa que los cambios que han tenido lugar en la teorización del texto han venido a utilizarse para explicar la evolución en la teorización estética. Si la obra de arte, en general, y con ella la ciudad y sus construcciones son susceptibles de una interpretación textual, será justamente en este punto donde pueda hablarse de un diálogo entre la estética contemporánea y la tradición.

La deconstrucción textual de la tradición

La deconstrucción radical del sujeto remite al texto sin considerar el más allá marginal, no ya sólo en cuanto una realidad con la que hubiera de confrontarse en acto de adecuación, sino en la aparición de la figura del autor cargado de intenciones que intenta transmitir en el acto de la escritura. En ese momento, el texto se queda sólo consigo mismo, lo que supone que la cadena de significaciones y la estructura que adoptan los signos es autorrefe-

rencial, no ya a un texto definido, sino, en general, al espacio textual universal, pues las referencias no se dan entre texto y realidad exterior, sino entre texto y texto. Es como si un dios-escritor hubiera dedicado gran parte de su tiempo a producir textos ya perfectos, al menos en cuanto que su valor de verdad, de bien o de belleza es nulo —o infinito, que tanto da—. La perspicaz mirada del hermeneuta deconstructivista ha de fijarse sobre los núcleos textuales que sólo pueden captarse en una interpretación adecuada de la totalidad estructurada de la obra. Núcleos constituidos por términos que suelen ser marginales, sin estar situados al margen, pues esto es imposible. Derrida los descubre tras palabras como *parergon*, *pharmakon*, suplemento (*supplement*) o huella (*trace*), donde parece condensarse la estructura significativa de toda una obra, pese a que la jerarquía manifiesta del texto en relación a las intenciones supuestas del autor o a la entidad de los problemas que trata de resolver, parezca situarlos en un punto marginal del sistema. Como señala Virilio, el teórico en la estética contemporánea tiene la obligación de *mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oíría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial a lo anecdótico*¹¹.

Resituar los conceptos, respecto de interpretaciones tenidas por tradicionales, ya lo habían intentado los referentes más inmediatos de Derrida, como Nietzsche o Heidegger. El primero con inversión de los valores, que ponen en un primer término la sabiduría del cuerpo, de la vida y del pueblo, frente al saber racio-

nal de los débiles. Heidegger, tratando de encontrar el pensamiento perdido (*Andenken*) tras siglos de filosofía occidental orientado hacia la técnica, que ha olvidado la pregunta por el ser, cuya respuesta estaba ya esbozada en los presocráticos, y que el *saber-para* de la técnica ha acabado por ocultar. Estos y otros intentos por resolver la cuestión del nihilismo o del fin de la historia son, según Derrida, muestras tardías del mismo espíritu que se pretende denunciar, pues las críticas radicales del devenir del pensamiento en Occidente han acabado por incorporarse al acervo filosófico establecido, y necesitan, a su vez, ser deconstruidos de nuevo. Para hacerlo hay que llevar a cabo una «desmitologización del mundo», cuyo último reducto es la permanencia del sentido en el ser y en el devenir. La denuncia del sentido en el devenir ha sido realizada por el movimiento posmoderno, que ha diagnosticado el advenimiento de la época del fin del relato de la historia occidental, que señalaba un origen del tiempo, un nudo de acontecimientos y un objetivo en la lejanía infinita, dando sentido a todo el proceso. Queda por efectuar la deconstrucción del ser mismo, que se ha hecho fuerte en el lenguaje. Con la destrucción de los vínculos entre sujeto y mundo parecía habérselo evitado el riesgo metafísico al lenguaje, pero la variedad de usos lingüísticos, que ya pusiera de manifiesto el segundo Wittgenstein y que la teoría de los *speech acts* ha confirmado, viene a abundar sobre el problema de la arbitrariedad absoluta inherente a la consideración del lenguaje como un acto de la voluntad racionalizada. En efecto, si Occidente decretó la muerte de Dios porque la razón técnica podía producir todo lo que antes

era creado, se ha llegado a un situación en que el papel que Dios ocupaba en la estructura del pensamiento ha venido a ser ocupado por la voluntad lingüística arbitraria. Y como en las polémicas medievales sobre la jerarquía entre la Voluntad y el Intelecto divinos, hoy la epistemología se debate entre la adecuación de la investigación científica para hacer frente a las cuestiones reales bajo la guía de la razón, y la arbitrariedad omnipotente de la voluntad teorizadora para ocupar todo el espacio vacío que la ausencia de referentes reales ha dejado tras de sí, conduciendo, finalmente, al estado aporético de la teorización científica actual. Dejando a un lado el uso de la lógica analógica, que permitía una relación fluida entre el interior y el exterior del sistema lingüístico, la modernidad ha buscado un ideal en que la filosofía debe situarse en ese límite estrecho que separa al ser del no-ser. Dentro de él el lenguaje practica la univocidad del estado de inocencia perdida de la ciencia, cuando el primer Wittgenstein aún esperaba poder construir un sistema lógico perfecto con tal de no escapar a los límites de lo que puede ser dicho. El problema surge cuando el devenir aporético de la teorización científica no sólo niega la posibilidad de una explicación adecuada de la realidad en sí misma, sino la construcción de un sistema unívoco coherente. Cuando ya no hay exterior y se ha perdido también el interior, sólo queda el delgado *límite que los separa*, donde se sitúa lo que se dice sin poder ser dicho. En ese límite se sitúa la deconstrucción, que pretende decir lo indecible, hacer racional la equivocidad. Es entonces la deconstrucción un método que, contra todo método, no asegura la posibilidad de la

repetición de unas reglas que pudieran ser aplicadas a la interpretación de textos, pues encontrar los núcleos textuales e invertir sus jerarquías no puede ser el resultado de la aplicación de unas reglas que serían el margen del texto, pues no hay nada al margen. Por tanto, sólo queda un movimiento, quizá errático, siguiendo una trayectoria tal vez irrepetible a través del espacio textual. La deconstrucción trata de ser la expresión de la lógica equívoca que utiliza los medios expresivos del lenguaje como si debiera ser entendido, pero que, al mismo tiempo, tiene que evitar serlo, pues en tal caso habría abandonado el delgado filo sobre el que camina.

En realidad esta deconstrucción derridiana de los textos no es muy diferente del clásico método analítico de la modernidad. El análisis, en efecto, consiste en ir disgregando del complejo inasequible los elementos más pequeños, a fin de poder reconstruir la totalidad de la cosa. En el análisis matemático moderno el proceso de montaje pierde uno de los factores decisivos de la complejidad orgánica: la determinación del principio rector que es más nuclear que el resto de los elementos para explicar la esencia de algo. En su definición clásica, la substancia de algo tiene dos aspectos: la cosa singular como totalidad de partes que interactúan para cumplir las funciones que su esencia determina, y el núcleo principal de la cosa, que dirige los saltos cualitativos para que cada parte pueda cumplir adecuadamente el fin que tiene asignado. El método analítico logra, efectivamente, reducir la complejidad orgánica, que dificultaba grandemente la manipulación técnica de los

objetos del mundo, pero a cambio pierde la jerarquización de los fines que permita la comprensión de la realidad en su composición pretecnológica. El texto prederridiano es, también, un complejo estructurado jerárquicamente por las intenciones del autor, pero sobre todo por la interacción doctrinal con las teorías, supuestos y prejuicios de la época y del devenir del intelecto humano. La hermenéutica es el intento por penetrar en ese ámbito complejo, representado paradigmáticamente por el «círculo hermenéutico», que, en sus dos sentidos, afecta a los textos, y a la obra de arte concebida como texto: círculo de la precomprensión, pues el todo del texto debe estar supuesto en la comprensión de cada una de las partes, del mismo modo que la complejidad inefable de la substancia individual ha de comprenderse confusamente antes de poder conocer la esencia de una cosa. Círculo de la interacción texto-lector, ya que este último aporta todo un mundo de presupuestos y prejuicios al acto de la lectura, que se hallan habitualmente ocultos, como ha puesto de manifiesto la denominada «filosofía de la sospecha». Derrida efectúa un intento de reducción de la complejidad al proponer la deconstrucción del texto despreocupándose de las supuestas intenciones expresas, de la supuesta jerarquización de los elementos explicativos. La deconstrucción metodológica trata de reconstruir el texto, previamente desmontado analíticamente, desde una nueva perspectiva, que destaca ciertos elementos, que en las lecturas previas han pasado desapercibidas.

La deconstrucción agudiza, por otro lado, las tendencias de la postmodernidad hacia la

desaparición del sentido de lo histórico, que tan decisivo resulta para comprender la teorización estética posvanguardista. Deconstruir hace referencia a su sentido originario a la *Destruction* de la historia de la ontología occidental¹², que los posheideggerianos han entendido como el final del pensamiento, y los posmodernos han puesto en conexión con el final de los acontecimientos históricos. La hermenéutica deconstruccionista no encuentra un acontecimiento originario —ni siquiera el pensamiento griego primitivo— a partir del cual validar el relato histórico, y por ello la historia pasa a tener una significación puramente metafórica, como si la obra histórica se limitara a ser una obra literaria, abierta a múltiples puntos de vista creativos. Todavía Heidegger trataba de encontrar una salida a la poshistoria de la metafísica, en una nueva forma de decir, en que el ser se halla aún presente para el hombre, más allá de la ciencia y de la técnica, en que se halla sumergido el *Es* impersonal de la masa occidental ensimismada en su avance tecnológico. Pero, precisamente, si algo se destaca en la multiplicidad de enfoques y personalidades en que se abre el abanico del pensamiento «posmoderno», es la idea de que nos hallamos en la época del fin de los relatos, tal como Occidente los ha caracterizado a partir de la *Poética* aristotélica, como *mythos*, una peripecia, una intriga con comienzo, nudo y desenlace. El propio planteamiento de un «más allá» del final del pensamiento esconde la pretensión de mantener la ilusión de la peripecia de la filosofía occidental.

105

Lo orientación posmoderna de la filosofía parecería, así, haber acabado con las últimas

espectativas occidentales de encontrarle un sentido a su devenir, y sin embargo, la deconstrucción encuentra aún demasiado «sentido» en el metarrelato posmoderno del fin de los relatos. Pues, ya desde los griegos sabemos que quien utiliza argumentos racionales para demostrar la no existencia de la verdad en el fondo está proponiendo la suya como la única verdad. Por ello, la posmodernidad sería tan sólo una nueva figura, especialmente insidiosa, de hegelianismo, pues con Hegel se llegó a hacer coincidir en el infinito los límites del lenguaje con los de la razón. Si seguimos usando la razón, piensa Derrida, seguiremos dentro del campo hegeliano, tal y como ha hecho Occidente, conscientemente o no, desde hace dos siglos. Así pues, la deconstrucción nace de esta crítica radical al concepto mismo de razón en Occidente, que los sucesivos irracionalismos, nietzscheanos o existencialistas, y las diversas formas de positivismo, científico o analítico, no habían conseguido desterrar, como tampoco lo ha hecho esa síntesis de irracionalismo y neopositivismo que es el pensamiento posmoderno. La crítica deconstruccionista al concepto de razón es, por tanto, mucho más radical, pues se dirige a lo que está debajo de la línea de flotación de la tradición occidental: al lenguaje mismo, o por mejor decir, a la palabra presente permanentemente a través de la pervivencia de un sujeto que emite un mensaje y de un interlocutor que actúa como destinatario.

La hermenéutica romántica había pretendido que era posible la comunicación entre los espíritus subjetivos, como un recurso para evitar los riesgos de la excesiva divinización del

Yo, transformado en un nuevo dios, de modo que la multiplicidad de yoes acabaría por dar lugar a una suma de dioses, que necesariamente se pensarían únicos, pues nada puede limitar a Dios. Este solipsismo espacial podría evitarse si se establece una naturaleza humana común, que necesariamente ha de ser sentimental, pues la racionalidad es un absoluto indivisible que se cierra sobre sí mismo. La comunicación psicológica sentimental permite comprender (*Verstehen*) las intenciones de otros espíritus, generando un mundo común. Esta capacidad de comprensión mutua explica la posibilidad de captar las intenciones del autor en el acto de la lectura, siendo ambos actos creativos, pues tal es la esencia de la subjetividad, tanto emisora como receptora (yo=dios=creador). El fundamento ontológico de esta concepción romántica sobre las relaciones entre autor y lector, que garantiza la comunicación intersubjetiva entre los yoes, haciendo frente al gran problema del solipsismo, es la losa que la hermenéutica objetivista tiende a apartar. El acto de interpretación tenderá entonces a limitarse al texto, evitando los factores subjetivos, psicológicos, que se esconden tras lo puramente textual. Ya no hay autor ni intención que éste trate de transmitir, pues la concepción tradicional de la verdad como correspondencia —en este caso entre intención del autor y comprensión de dicha intención por parte del lector— ha sido sustituida por una relación objetiva intertextual. Es el primer paso para la deconstrucción de la relación texto/margen, una de las partes fundamentales de la actividad hermenéutica. El texto no llama a un fundamento que esté situado en su margen, sino al descubrimiento de

ciertas estructuras, a través de las cuales puede establecerse una vinculación autor-lector, más efectiva cuanto la obra esté más perfectamente realizada, en el sentido griego de las cosas hechas (*erga*) del modo adecuado¹³. Pero esta deconstrucción es considerada por Derrida insuficiente, pues en esa estructura de la obra previve aún el autor que es capaz de ensamblar los materiales textuales correctamente, y así, en el par autor/lector, la figura del autor sigue siendo privilegiada respecto de la pasividad lectora. Habría que acabar por poner en un primer plano al lector, que se enfrenta con el texto sin referencia no ya a un mundo que éste pretenda explicar, sino siquiera a un autor-ensamblador.

Siguiendo el mismo procedimiento que en su crítica textual, el análisis de la estética que realiza la deconstrucción derridiana insiste en los elementos básicos del programa deconstructivista, y fundamentalmente en la inversión jerárquica de lo central y lo marginal. La ocasión la encuentra Derrida en las referencias kantianas a los suplementos que aderezan la obra de arte, que, en conjunto, denomina *parerga*. Su función es delimitar, separar lo interno de lo externo, lo que, sin duda, constituye un tema fundamental de la estética kantiana, pues «cada juicio analítico o estético presupone que puede distinguirse rigurosamente entre los intrínseco y lo extrínseco. El juicio estético «debe» referirse a la belleza intrínseca y no a la circundante¹⁴. Los *parerga* son los elementos de una obra de arte que carecen de finalidad directa en la representación artística, pero que sin embargo contribuyen a realzar la belleza de la obra, como puede

ser simplemente el marco adecuado para un cuadro. Así, afirma Kant, «incluso los llamados adornos (*parerga*), es decir lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino exteriormente, tan sólo, como aderezo y aumenta la satisfacción del gusto, lo hacen, sin embargo, sólo mediante su forma; verbi-gracia los marcos de los cuadros, los paños de las estatuas o los peristilos alrededor de los edificios»¹⁵.

Esta función estética aparentemente marginal de los parerga es deconstruida, alterando su orden jerárquico para situarla en un primer plano como significando, incluso, la esencia misma de la obra de arte en la estética kantiana. La belleza sin finalidad que Kant exige como condición para la belleza, está eminentemente significada por todos esos elementos que excluyen la materialidad representativa, pues ellos podrían afectar más a la sensibilidad o ser el contenido de un concepto del entendimiento, lo que excluiría su pertenencia a la facultad estética del juicio reflexionante, que no puede estar determinado por representación conceptual alguna. El dibujo puro, constituido por trazos sin color, sin extensión, la hojarasca que adorna simplemente sin suministrar contenido conceptual alguno, o los ornamentos que cumplen una función marginal respecto del núcleo de la obra de arte, cumplen, por tanto, mucho mejor las exigencias de la crítica del gusto que los aspectos en que la teoría estética tradicional fijaba su atención. La universal comunicabilidad de la imaginación constitutiva, que es la facultad que permite universalizar el juicio estético, admite

como único contenido material esa forma cuasi sin materia representativa, que es lo que adorna sin finalidad.

Del mismo modo que la crítica deconstructiva lee la obra de arte como un texto, pero lo hace de otra manera, así también sucede con las doctrinas estéticas. Esta estrategia posvanguardista de la lectura se completa con el borrado progresivo de los límites: del sistema y su entorno, de la obra y su marco, del cuerpo y su espacio.

El borrado de los límites: deconstrucción y desaparición

La estética posvanguardista oscila entre la de-construcción y la des-aparición. La construcción a la que se opone es, ante todo, construcción de los límites espaciales, y la aparición es fabricación en la génesis del tiempo. Consecuentemente el postvanguardismo practica una destrucción de los referentes espacio-temporales de la modernidad. El espacio de-construido de la modernidad tradicional se hace habitable cuando cierra un interior respecto de un exterior. El límite ha de ser rígido, bien físicamente, bien simbólicamente. Esta forma de estructuración espacial pertenece a una época en que los conceptos estaban bien delimitados, pues ésa es precisamente la intención que guía al pensamiento occidental desde la tecnificación medieval hasta los grandes sistemas del siglo XIX. La esclerosis de los límites sólo puede tener lugar sobre un fondo substancial inerte en que no hay corrientes espontáneas de fuerzas, sino trayectorias geométricas arbitrarias. Nada más rígido que un triángulo

o un quiliágono definidos geoméricamente, pues sólo de ese modo son cognoscibles por un intelecto moderno vacío de potencia vital. Descartes lo demostró al pedir a cada cual que tratara de formar la imagen de un quiliágono, lo cual es imposible para la memoria o la imaginación, siendo tan sencillo en la definición puramente intelectual: «polígono de mil lados».

El límite puede definirse del mismo modo que la forma, como aquello que hace a una cosa identificarse, ser lo que es. Por este motivo, mientras se pensó que la naturaleza era el origen de las cosas, se entendió que las formas brotaban en el desarrollo natural, y al mismo tiempo buscaban su cumplimiento. Esta paradoja en el estatuto de la forma, que es anterior al desarrollo de una cosa, pero al tiempo se genera con ella, necesitaba una simplificación, que se llevó a cabo cuando Dios ocupó el lugar de la naturaleza, pues entonces las formas limitativas del continuo material podían hallarse *a priori* en la mente divina. Incluso, la tardoescolástica acabó por ponerle límites a la propia materia, otorgándole una forma definida como consecuencia de la adopción definitiva de la imagen del Dios-artista más que artesano (*demiurgos*), que ya no se limita a moldear la materia, sino a crearla por imposición de sus formas. Las formas-límite *a priori* son rígidas, constituyen la identidad de un objeto, ya sea físico, ya mental; unos límites que definen tanto a las cosas como a los sujetos.

Los edificios de la ciudad monumental están también cerrados por límites que los definen en referencia a otros objetos del espacio urbano, aunque la modernidad haya derivado hacia

una relación entre el límite y el entorno más permeable por acumulación de significaciones. Cuando éstas rompen el límite rígido, los significados se imponen sobre la obra, el contexto se hace texto, más fuerte que el texto mismo. El espacio cerrado por un límite rígido aísla un interior de un exterior hostil al conocimiento, lo que supone afirmar la existencia de dos tipos de leyes: unas simples, lógicas y puras para el interior, y otras complejas y oscuras para el exterior. Justamente algo que los movimientos arquitectónicos posvanguardistas criticarán en la obra de los modernos es haber pretendido aislarse, creando construcciones utópicas que nada tienen que ver con el entorno cultural, social o histórico del edificio. El planteamiento deconstruccionista consiste precisamente en borrar el límite, trasladando al campo arquitectónico la indiferenciación entre texto y contexto. Del mismo modo que lo exterior a un texto es otro texto, que en realidad no es sino continuación del primero, la edificación ni se opone ni se asimila a su medio, simplemente lo ignora, abriéndose o dejándose penetrar por él. La deconstrucción textual del límite es lo que explica que la casa de Frank Gehry en Santa Mónica haya podido convertirse en una tópica ilustración del proceso deconstructivo en la estética arquitectónica¹⁶. Esta casa es un texto en que están sintetizados los textos que Gehry ha debido dar por supuestos antes de su construcción, y los textos que ha generado una vez construida, pues la casa misma no tiene como objetivo ser habitada, no mira a sus moradores, ni intenta ser un símbolo. Si acaso la podríamos considerar como una alegoría arquitectónica, pues no busca simbolizar

un mundo, ni crearlo a su alrededor. Simplemente, omite su entorno y se autoconstituye como texto, ya no como relato en diálogo interno/ externo.

El proceso que ilustra la casa de Frank Gehry no significa, sin embargo, una ruptura radical con lo que ha sido el desarrollo de la razón occidental, que se ha ido haciendo en la misma medida en que ha sido capaz de ir absorbiendo porciones cada vez mayores de complejidad, para simplificarlas estructurándolas en un sistema. Evidentemente, los griegos, inventores de la razón, no percibieron que este proceso pudiera ser objeto de progreso, pues para ellos, tanto la oposición interno/externo, como su equivalente simple/complejo, carecían de significación, ya que lo caótico era una manifestación más de la naturaleza, un límite al todo estructurado que se adapta a los cambios que pudieran provenir del entorno del sistema. Este juego simplicidad/complejidad tiene lugar a nivel cósmico, pero también en cada una de las partes, pues los todos cambian en cuanto todos, y no como partes simples constituyentes, que no mantienen su identidad al formar parte de un nuevo todo, siendo asimiladas, se puede decir que biológicamente, al integrarse. El panorama cambia notablemente cuando la modernidad separa la simplicidad perfecta del sujeto racional de la complejidad opaca del mundo mecánico irracional. Lo que la razón moderna se ve obligada a hacer es proyectar su esquema al mundo exterior, convirtiendo el mecanismo en un espacio geométrico dotado de unas pocas leyes racionales, y eliminar, de este modo, el caos, que se transforma en «nada». Este esquema, adoptado durante

siglos como guía del progreso científico, se ha puesto recientemente en cuestión con el renacer de lo caótico, de la paradoja, de la violencia cósmica, de la indeterminación científica, del conflicto irresoluble de las interpretaciones sobre los textos, de la fragmentación del espacio urbano. Y es a esta nueva situación a la que la deconstrucción trata de hacer frente. La racionalidad deconstruida ha de encerrarse sobre sí misma del envolvente caótico, ha de hacerse sistema aislándose del entorno. Para conseguir este propósito abandona la vieja utopía matematizadora del cálculo universal, pues ahora domina la probabilidad, el cálculo de riesgos indefinidos, ya que en los nuevos procesos no guarda proporción la causa con el efecto producido⁴⁷. Esta quiebra de la relación causa-efecto tiene mucho que ver con la naturaleza del límite que separa lo interno de lo externo al sistema. El límite posvanguardista no es rígido, es una membrana que permite la circulación de la información, con la plasticidad necesaria para que el interior del sistema pueda adaptarse a los cambios provenientes de entorno, a través de sus procesos de construcción autopoieticos. Sin embargo, las presiones sobre la membrana no se producen sobre una intensidad continua integrable, sino que, como en una célula viva, las presiones sólo admiten dos fases: resistencia/destrucción. Un pequeño cambio causal puede, probabilísticamente, ocasionar un salto catastrófico en la reacción interna del sistema. De ello ha aprendido la deconstrucción la importancia de localizar los núcleos-clave para alterar absolutamente la interpretación que cabe hacer de un texto. La deconstrucción de las jerarquías en la interpretación de los textos o

de las obras de arte tiene mucho que ver con ese deshacer los límites hasta demostrar como carentes de sentido los pares núcleo/margen o interno/externo.

Desde el momento en que el programa moderno de simplificación del espacio de la realidad apelando exclusivamente a recursos geométricos ya no era sostenible, la teoría de sistemas trata de superar la contradicción entre lo indecible pero real, y lo decible irreal, situándose, como hace la deconstrucción, justo en el límite entre ambos, en la forma que separa lo interno de lo externo, en la membrana permeable, que permite el paso del caudal comunicativo de un lado a otro sin, no obstante, hacer necesaria una explicación causal de este fluir. Desde el punto de vista puramente lógico-geométrico, la formalización del espacio separa un exterior de un interior, donde se crea un mundo desde el trazado arbitrario de una marca que los separa sobre el espacio indiferente. Se constituyen, así, dos lados que funcionan con las mismas reglas de carácter matemático, pues la percepción de ellas depende del observador exterior, que, a su vez, aparece cuando se ha trazado la distinción. La distinción se traza cuando se observa una diferencia de valor entre dos puntos de espacio, diferencia que, una vez trazada la marca, no puede sino aumentar progresivamente. Se establece, de este modo, una relación entre los dos lados separados por el límite, entre los que no se da una anterioridad causal. El tiempo es una consecuencia posterior, cuando es necesario comprender el movimiento entre los dos lados de la marca⁴⁸. Este rasgo distingue per-

fectamente la nueva teorización de la concepción organicista antigua, donde el tiempo es el decir de un acto primario que se da antes de cualquier marca; el movimiento de una energía básica, no por inexplicable menos comprensible en la precomprensión básica de la existencia. En la teoría contemporánea, el límite es la forma que separa señalándose a sí misma negativamente, sólo en cuanto que no pertenece a ninguno de los lados que separa. Por ello, cualquier sistema en que haya un exterior y un interior no ha de ser explicado desde un principio, como el movimiento, sino desde la distinción misma. El problema es cómo explicar el necesario intercambio entre lo exterior y lo interior, si no se ha de recurrir al esquema causal. Para hacerlo, es preciso modificar la concepción tradicional de la racionalidad, como ha hecho la hermenéutica deconstructiva.

Si el posestructuralismo cuestionó la noción de lo interno como enclaustramiento del sujeto en su conciencia, lo que llevó a la desaparición del sujeto, ahora la *estética de la desaparición* cuestiona la realidad del espacio interior definido por la obra arquitectónica, pues es la noción misma de límite la que se ha puesto en crisis, al menos en su versión racionalista, que considera el límite como una barrera rígida, geométrica. Por el contrario, el límite de la *metápolis* es una membrana osmótica, más semejante a la envoltura natural que implica tanto a la cosa como al medio. Es como la membrana de la célula, que representa un papel mucho más rico y diverso que una simple línea de demarcación especial para una colección de transformaciones químicas, porque participa en la vida de la propia célula

como los otros componentes celulares¹⁹. Análogamente, la ciudad del límite rígido es monumental, estática; el plano es la imagen de esta ciudad monumental, en una representación sincrónica de la disposición de los elementos de la ciudad en el espacio. En la metaciudad, en cambio ya no hay entidades discretas en el espacio, sino trayectorias relacionales de circuitos y frecuencia de ondas, que conforman una inmensa red virtual. Es por ello que el espacio, que es el dominio de la arquitectura, ha sido sustituido por la temporalidad como resultado de la tecnología de la comunicación, que por su carácter inmaterial hace que los límites ya no sean capaces de determinar espacios discretos, sino que su haz atraviere todas las membranas ciudadanas. Ya no se dan límites que crean unidades discretas en el espacio, con distintas demarcaciones espaciales, sino límites membranosos semi-permeables, que crean conjunciones de espacios que son atravesados por mareas de información. La diferencia espacial del límite ha sido superada parcialmente por las diferencias temporales de las frecuencias que utiliza la información para atravesar las membranas ciudadanas, puesto que los muros de los edificios, los límites trazados por las calles en la ciudad son cruzados por la llamada en el teléfono inalámbrico o por las comunicaciones de dos bases de datos situadas en lugares opuestos de la ciudad. Lo arquitectónico ha sido invadido por el tiempo tecnológico, dándose una contradicción entre la tradicional definición de la arquitectura geométrica como la capacidad para definir una unidad de tiempo y lugar para las actividades, con las capacidades de los medios de comunicación de masas. Las

tecnologías arquitectónicas del espacio son sustituidas por nuevas técnicas del tiempo medial e informático. La transmisión de información en tiempo real atraviesa los límites de las formas en el espacio, lo que supone una crítica radical no sólo de la moderna arquitectura, sino también del posmodernismo.

Hay un subrepticio recurso posmoderno a la historia, que pretende, en el fondo, sostener aún el tiempo clásico frente a los embates del tiempo tecnológico sobre la ciudad. Pero ha sido Virilio quien ha generalizado la «visión política de la velocidad» definiendo las técnicas de la ciudad como técnicas que emplean vectores de poder sobre lo social, de modo que *la arquitectura ya no reside en la arquitectura, sino en la geometría, en el espacio-tiempo de los vectores, y, en general, el arte desaparece incesantemente bajo la intensa iluminación de los proyectores y propagadores*³⁰. El espacio se recorre mediante vectores, una línea de longitud y dirección fijas, pero que no tiene una posición determinada, ya que los vectores atraviesan el espacio real, en una trayectoria que es virtual, cuyas cualidades son la velocidad, la aceleración, la exactitud. Mientras que el territorio es esencialmente el espacio que es defendido, cerrado, y que en consecuencia actúa como una muralla hostil al movimiento, el vector, en cambio, es más bien un potencial para atravesar un espacio-territorio, sin seguir necesariamente ninguna trayectoria particular.

La teoría de los vectores sociales parte de la afirmación de que tanto los individuos como los grupos estamos hechos de líneas³¹. Unas son de segmentaridad dura, que encierra lo

social dentro de límites prefijados, donde reside la esencia de lo social. Ésta define la situación moderna, en la cual tiene lugar siempre una componente binaria, pues la segmentaridad dura es el resultado de la necesidad continua de elección entre dos términos que nos definen. Desde este punto de vista de la segmentaridad lineal, en su modo moderno, se produce un codificación de los segmentos, que constituye un espacio homogéneo, una territorialización en la que los segmentos pierden movilidad y cuadriculan el espacio donde están sometidos el individuo y la cultura. Las líneas de fuga llegan hasta un destino desconocido, imprevisible y no preexistente, una línea que se identifica con lo cartográfico, lo diagramático o el rizoma. Es la línea característica del espacio posmoderno, un vector que atraviesa los otros vectores, movilizándolos, haciendo entrar en variación continua sus puntos, ampliando su intensidad. Sobre el territorio de las líneas de fuga se han perdido los contornos históricos, en un movimiento puramente decodificador, en que ya carecen de sentido las figuras históricas, los monumentos y los objetos dentro del paisaje urbano.

La ciudad sin historia, sin contexto, sin límites rígidos, sin cuerpo, sin conciencia representativa es metápolis. Término que parece hacer justicia a la analogía con la distinción entre el lenguaje y el metalenguaje. Lo que en el lenguaje era devenir natural del pensamiento que capta lo real en el acto comunicativo, es en el metalenguaje imposición arbitraria de significaciones, que acaban por sustituir el mundo por un mundo más real que lo real, pues en él nunca se da el error. Todo lo que en

la polis era cuerpo, tierra y movimiento telúrico, se hace en *meta-polis* perspectiva aérea, trayectoria inmaterial, superposición del pensamiento sobre la realidad ciudadana vivida.

En la ciudad considerada como polis aún cabe el monumento como símbolo del pasado, recogiendo la significación clásica del término símbolo, la *tessera hospitalis*, la tablilla del recuerdo que, dividida en dos fragmentos, mantenía viva la memoria de la parte perdida, siempre presta al reencuentro con ella. El símbolo, tal como es concebido a partir de la Ilustración, mantiene una relación natural con la cosa simbolizada, mientras que la alegoría es la figura del pensamiento que sustituye al símbolo cuando la relación es convencional. El edificio monumental es la obra de arte que remite a otra parte más allá de sus muros, como en la mimesis platónica, el arte remitía a la verdad, o en la aristotélica a la naturaleza. La estética posvanguardista, por el contrario, niega la relación de la obra de arte a otra realidad exterior a la obra misma, y por ello, ésta puede considerarse como un texto sin contexto, entrando plenamente en la disposición temática de la deconstrucción textual.

El monumento pierde su significación como símbolo presente en que se acumulan las significaciones del pasado, si no hay una conciencia capaz de captar el simbolismo, ya que los símbolos son acumulaciones de percepciones materializadas. El monumento requiere la conciencia viva, que detiene el movimiento significativo en un juego entre realidad física y realidad psíquica. Como lo ha expresado Deleuze, *un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al*

*oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento*²². Si no hay conciencia desaparecen las referencias y el símbolo se transforma en alegoría²³, que ya no privilegia ninguna lectura, y con ello elimina los límites de la significación. El edificio simbólico que busca su mitad perceptiva para completarse, aparece en su fría superficialidad, adaptado a un entorno sin conciencia y sin memoria. Pues la memoria y la conciencia requieren la continuidad temporal sobre la que pueden establecer sus límites. Y si la deconstrucción ha difuminado los límites espaciales entre lo interno y lo externo, la desaparición difumina el contorno material temporal, sobre el que la conciencia puede crear el tiempo. En la clásica definición del tiempo como «número del movimiento»²⁴ se dan los tres factores precisos para la constitución de la conciencia: el continuo material temporal, la mente que numera, y lo numerado, que es el instante materializado. El presente de la conciencia es un instante en movimiento desde el pasado al futuro, y por ello la conciencia es tan viva como su entorno físico. Pero los modernos trataron de privilegiar el papel numerante de la mente sobre el continuo temporal que se escapaba a su control, y por ello consideraron el presente como un instante intercambiable, siempre el mismo en el fondo. La actualidad clásica fue, así, sustituida por la instantaneidad.

Metápolis adquiere, entonces, la esencia del proceso cinematográfico²⁵, donde la distinción entre lo interno y lo externo ha quedado obsoleta, pues el flujo de información trasciende el espacio, del mismo modo que los

pares tradicionales –forma/contenido y forma/expressión– se disuelven a medida que las barreras entre ciudad y texto se evaporan. La relación convencional entre monumento, memoria e historia se borra en los espacios virtuales, pues la duración y la intensidad se disuelven en la nada.

El monumento y la conciencia en el espacio virtual

La deconstrucción estética se ha planteado, fundamentalmente, como una destrucción de los límites, en varios sentidos: como límites de lo interno y lo externo, del tiempo continuo, del texto-obra y del contexto vital. Las consecuencias han trascendido con mucho el simple plano estético, para afectar a todo el ámbito intelectual. Hemos seguido el recorrido deconstrutivo de estas distinciones, que nació con el giro subjetivista, iniciado en las primeras teorías sobre la función de la conciencia en la captación de la verdad, un papel precursor que representó san Agustín cuando anunció que la Verdad, el propio Dios, era accesible al hombre en el interior de su conciencia. Una convicción que se acentuó en el pensamiento tardoescolástico, que eliminó cualquier vínculo natural entre el sujeto humano y la realidad externa de la naturaleza, para limitar el acto cognoscitivo a la objetividad de la relación actividad pensante subjetiva-acto objetivo conocido. De aquí nace el giro subjetivista moderno de Descartes, que pretendió reconstruir el mundo a partir de la experiencia originaria del *yo pienso*. Desde este momento, el lenguaje cobrará cada vez mayor autonomía como sustituto objetivo de la actividad subjetiva del conocimiento, aún demasiado naturalis-

ta. La estética vanguardista floreció mientras el lenguaje fue importante, mientras pudo expresar ideas que debían dominar la obra de arte, creando un horizonte utópico lanzado hacia el futuro. La vanguardia existía en el límite del lenguaje entre lo que podía ser dicho racionalmente y el misticismo del fondo insondable de un nuevo genio artístico irracional, capaz de acabar con todas las convenciones de la cultura occidental, construidas sobre las lógicas tradicionales (unívoca, analógica, dialéctica), que serían, así, sustituidas por una lógica imposible de la equivocidad. La persistencia vanguardista del límite interno/externo hace que la arquitectura moderna cierre el edificio sobre sí mismo, como núcleo de racionalidad frente al entorno irracional generado por la actividad agresiva de la revolución industrial. Es este último resto del límite el que deconstruye la estética postvanguardista, al hacer desaparecer la distinción entre la obra-texto y el contexto, que se interpenetran mutuamente sin privilegiar a ninguno de los dos. El círculo hermenéutico de la comprensión subjetiva y la explicación objetiva del texto se deconstruye cuando el propio sujeto es tan textual como el objeto. El posestructuralismo acabó con la noción de un sujeto substancial, sustituido por la estructura de redes de poder y saber, en cuyo entrecruzamiento se constituyen incluso los cuerpos. De ahí que en los movimientos posvanguardistas hayamos asistido a una rápida transición desde las redes al texto, y desde el texto a la desaparición virtual. Una vez deconstruido el límite entre lo interno y lo externo, o entre el texto y el contexto, la consecuencia inevitable fue la desaparición de la conciencia misma.

El movimiento y la memoria se desvanecen en el nuevo espacio virtual. El monumento es el símbolo de un pasado de límites rígidos, de puntos de referencia en torno a los que el contexto ciudadano se ha ido constituyendo en el paciente fundamento de la sedimentación del tiempo a largo plazo. Las dificultades para situarse en una ciudad sin referentes monumentales se deben a la dificultad para cartografiar en la mente la propia posición en medio de la totalidad envolvente²⁶. En un espacio vacío de referencias, la memoria no puede retener contenidos, pues no tiene motivos para establecer límites sobre el continuo temporal. Siendo esto así, es el propio continuo el que se torna un instante indefinidamente extendido.

Mientras que, como acabamos de señalar, el continuo material del tiempo clásico estaba preparado potencialmente para que la acción numeradora de la mente impusiera las limitaciones que definían el pasado, el presente y el futuro, el continuo vacío del tiempo posmoderno se identifica con un instante a través del cual es imposible el tránsito desde el pasado al futuro. El resultado es que la conciencia se desvanece, pues la conciencia es precisamente memoria del pasado y expectativa del futuro. Para la existencia en estas condiciones de instantaneidad permanente se hallan mejor dotadas las máquinas informáticas, que se comunican en «tiempo real», ya que las conciencias humanas han de captar la realidad sobre una corriente temporal vital. La significación simbólica del monumento sufre las consecuencias de estas transformaciones. La carga simbólica del edificio reside en la acu-

mulación de significaciones contextuales, que permiten a la conciencia captar en su entorno núcleos estables en medio del tránsito incesante de una velocidad progresivamente mayor. Con el monumento la memoria recupera la noción de la continuidad del tiempo, pero, además, le permite efectuar una lectura continuamente renovada desde el presente y proyectada hacia el futuro. Tal es el sentido de la tradición que defiende la línea constructivista de la hermenéutica. Pero, la aceleración estética posvanguardista, unida a la utilización de una lógica de la equívocidad y a un vaciamiento material, deconstruyen el papel simbólico de las construcciones urbanas, igualando los estilos, las épocas y las referencias históricas. En una estética en que no hay valores consagrados por el tiempo, tienen el mismo valor —o la misma ausencia de valor— el edificio clásico y el último hipermercado, que pueden ocupar indistintamente una posición nuclear en la vida urbana.

Desde esta situación de hecho, ¿qué sentido puede tener aún la conservación del patrimonio del pasado? Indudablemente, desde el punto de vista estético-social parecería que tan sólo el mantenimiento de la ilusión posvanguardista de dotar a la obra de arte de un valor permanentemente actual, que requiere restañar las heridas producidas por el entorno sobre una obra-texto de pureza immaculada. Todo el desarrollo de los acontecimientos y las ideas juegan en contra de la conservación del sentido tradicional. Ahora bien, ampliando el campo de reflexión, comprendemos que aquí está en cuestión el estatuto de la conciencia, de la memoria y de la posibilidad de un

diálogo vivo, que, al fin y al cabo, constituyen la esencia misma de la ciudad.

116 Sería, quizá precisa la ampliación del horizonte estético, cultural y social, en el sentido de la recuperación de la tradición, del simbolismo de la obra y del texto. Detener el fluir, poniendo diques a la circulación continua a creciente velocidad, producir un nuevo contexto al texto, un entorno al sistema, recuperar, en una palabra, la realidad, establecer un diálogo entre las tres formas de estética. La estética de la desaparición no surge de una situación azarosa, resultado de un salto catastrófico del sistema sin vinculación con el entorno. Es la última fase de una tendencia del pensamiento occidental hacia la desrealización del mundo natural: primero la autonomía del sujeto (recepción), después la substancialización de la realidad lingüística (giro lingüístico) y, finalmente, deshacer la lógica del lenguaje, que ya no relaciona a un sujeto con un objeto, o a un emisor con un receptor (desaparición). El avance con sentido en superficie se ha hecho imposible para la teoría estética sometida al imperio de la equivocidad, en que, por tanto, todas las posibilidades están abiertas en cuanto posibilidades, esto es, sin relación alguna a lo que es potencialmente posible desde el pasado o hacia el futuro. Así es cómo en la estética posvanguardista se deconstruye primero la tradición (modernidad) y luego el futuro (vanguardias) y todo queda al arbitrio de la decisión pura.

La actualidad de la tradición exige un esfuerzo de traducción continuada, una renovación de los viejos textos en nuevos contextos, para que la obra fosilizada recupere su vida. La

esencia del arte es, en cierto modo, el intento humano por retener lo efímero. Esto lo consigue la obra cuando se presenta con su valor simbólico, mediante el que se eleva a ideal, siendo un paradójico modelo eterno en el tiempo. Sin embargo, la posvanguardia se caracteriza precisamente por su absoluta vaciedad simbólica y parece haber anulado cualquier posibilidad de establecer un diálogo con la tradición. La obra de arte es hoy concebida como un texto que se abre a múltiples lecturas. El planteamiento deconstructivista consiste en deshacer las lecturas tradicionales, por lo que tal vez sería preciso iniciar la tarea de construcción de un nuevo modo de leer que recupere el sentido, y, por tanto, la memoria y la conciencia. Si la estética posvanguardista pone el acento en los elementos dispersos del texto artístico, conduciendo al «esplendor y al fragmento»²⁷, una construcción estética debería centrarse en el sentido, en el momento de la precomprensión de la obra como un todo, que requiere una conciencia viva capaz de actualizar el pasado.

En esto consiste el reto de tratar de unificar de modo fructífero las grandes construcciones del pasado con las actuales formas de la vida y de la técnica. Quizá sea éste el espíritu de las palabras de Gadamer, con las que concluimos, cuando recuerda cómo le conmovió, durante un viaje por nuestro país, entrar por fin en una catedral en que ninguna luz eléctrica había oscurecido todavía con su iluminación el auténtico lenguaje de las antiguas catedrales [...]. Las troneras por las que se puede mirar la claridad exterior, y el portal abierto por el que entra la luz inundando la casa de Dios²⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barcellona, P.: *Postmodernidad y comunidad*. Trotta, Madrid, 1992.
- Baudrillard, J.: *Las estrategias fatales*; Anagrama, Barcelona, 1984.
- Casti, J.: *Paradigms lost images of man in the mirror of science*. Scribners, 1990.
- Culler, J.: *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Deleuze, G. y Guattari, F.: *¿Qué es filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993.
- Deleuze, G. y Guattari, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 1988.
- Deleuze, G., y Parnet, C.: *Dialogues, Flammarion*, París, 1977.
- Derrida, J.: *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Derrida, J.: *Memorias para Paul de Man*. Gedisa, Barcelona, 1989.
- De Man, Paul: *Alegorías de la lectura*. Lumen, Barcelona, 1990.
- Fernández Alba, A.: *Esplendor y fragmento. Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea (1945-1995)*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- Foster, H., Frampton, K. et alii: *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1986.
- Gadamer, H. G.: *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona, 1991.
- Gottman, J.: *Megalópolis*. MIT Press, Cambridge, 1961.
- Harvey, David.: *The condition of postmodernity*. Blackwell, Oxford, 1989.
- Heisenberg, W.: *Physics and philosophy: encounters and conversations*. Harper, 1985.
- Henderson, J., y Manuel Castells, M.: *Global restructuring and territorial development*. Sage. Londres, 1987.
- Jameson, F.: *Teoría de la postmodernidad*. 2 ed. Trotta, Madrid, 1998.
- Jencks, Charles: *The language of pos-modern architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1977.
- Le Corbusier: *The city of tomorrow*; MIT, Cambridge, 1971.
- Luhmann, N.: *Introducción a la teoría de sistemas*; Anthropos, U.I., México, 1996.
- Luhmann, N.: *Sistemas sociales*, Anthropos, U.I., Barcelona, 1998.
- Lynch, K.: *The image of the city*. MIT Press, Cambridge, 1960.
- Maturana, H.: *El árbol del conocimiento*; Debate, Madrid, 1990.
- Meyrowitz, J.: *No sense of place*. Oxford University Press, Nueva York, 1985.
- Ripalda, J. M.: *De Angelis. Filosofía mercado y postmodernidad*. Trotta, Madrid, 1996.
- Strange, S.: *Casino capitalism*, Blackwell, Oxford, 1986.
- Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S.: *Learning from Las Vegas*. MIT Press, Cambridge, 1996.
- Virilio, P.: *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona 1988.
- Virilio, P.: *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra, Madrid, 1997.

117

NOTAS

¹ Cfr. mi escrito: «La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad». *Astrágalo*, Madrid, nº 8, marzo de 1998; págs. 9-26.

² *El arte del siglo XX*. Círculo de lectores, vol. Y, Barcelona 1990; pág. 193.

³ En: *Arte y poesía*. F.C.E., México D.F., 1980; págs. 35-124.

⁴ *Ibid.*; págs. 71-72

⁵ Como en la traducción de García Yebra del párrafo de la *Poética* I, 1448 a 16-18: «[...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla mejores que los hombres reales». García Bacca, en cambio, traduce: «[...] Y tal es precisamente la diferencia que separa a la tragedia de la comedia. puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores». La primera traducción tiende a transportar la teoría aristotélica de la *mimesis* sobre la platónica, pues

pretende que se imitan cualidades, desdeñando la fundamental categoría de la acción, ya que, según Aristóteles, lo que se imita son acciones humanas, y éstas están encarnadas en hombres concretos.

⁶ Es la crítica que hace E. Lledó a una «superficial» hermenéutica deconstructivista, frente a una interpretación en profundidad, por estratos. Cfr.: *El silencio de la escritura*. C.E.C., Madrid, 1991; págs. 35-39.

⁷ Esta polémica la sigue J. Derrida: *La vérité en peinture*. Flammarion, París, 1978.

⁸ G. Deleuze y F. Guattari: *¿Qué es filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993; págs. 169.

⁹ *Crítica del Juicio*. Secc. I, 1, cap. 9.

¹⁰ J. Derrida: *op. cit.*; pág. 73.

¹¹ P. Virilio: *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1988; pág. 40.

¹² M. Heidegger: *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972; págs. 19-27.

¹⁴ Según Aristóteles, en el arte, las obras son preferibles a las actividades, mientras que en la ética sucede al contrario. *Ética a Nicómaco*, L. I, 194 a 5 y ss.

¹⁵ J. Derrida: *op. cit.*: pág. 74.

¹⁶ *Crítica del juicio*, Secc. I, I. cap. 14.

¹⁷ Véanse las páginas que le dedica J. M. Ripalda a comentar esta obra: *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*. Trotta, Madrid, 1996; págs. 91-100.

¹⁸ Cfr.: *Las consecuencias perversas de la modernidad* (J. Beriaín comp.). Anthropos, Barcelona, 1996.

¹⁹ El trazado automático de la marca mediante un sencillo algoritmo se debe a G. Spencer-Brown: *Laws of form*. E. P. Dutton, Nueva York, 1979.

²⁰ H. Maturana: *El árbol del conocimiento*. Debate, Madrid, 1990; pág. 43

²¹ P. Virilio: *op. cit.*: pág. 73

²² G. Deleuze y C. Parnet: *Dialogues*, Flammarion, París, 1977; págs. 151 y ss.

²³ *¿Qué es filosofía?* cit.: pág. 178.

²⁴ J. Derrida: *Memorias para Paul de Man*. Gedisa, Barcelona, 1989; pág. 235.

²⁵ Aristóteles: *Física* IV, 11. 219 b.

²⁶ P. Virilio: *op. cit.*: pág. 72.

²⁷ K. Lynch: *The image of the city*. MIT Press, 1960 Cfr.: F. Jameson: *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid, 1998, págs. 69 y ss.

²⁸ Cfr.: A. Fernández Alba: *Esplendor y fragmento. Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea (1945-1995)*. Biblioteca Nueva, Madrid 1997.

²⁹ H. G. Gadamer: *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós, Barcelona, 1991; pág. 117.

