



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA

**DECONSTRUCCIÓN: UNA LECTURA DE LA NOCIÓN
DE LUGAR EN FILOSOFÍA Y ARQUITECTURA**

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA

ANA GRISEL FEERMAN GARCÍA

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MIRIAM JERADE DANA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Ilustraciones en Portada:

©Bernard Tschumi Architects

Corrección de Estilo:

Alejandra Cortés

alealaibaba@gmail.com

DECONSTRUCCIÓN: UNA LECTURA DE LA NOCIÓN DE
LUGAR EN FILOSOFÍA Y ARQUITECTURA

AGRADECIMIENTOS

A Ana Martha:

Nada me incitó tanto a no detenerme,
como tu ausencia...

a Marco Feerman:

eres el más extraordinario soporte
de cada una de mis locuras...

a mis amigas, amigos, familia y Baditoh:

la turbulencia del camino
hubiese sido absolutamente peligrosa de soportar,
sin ustedes...

a mis profesoras y profesores:

quienes respaldaron y contribuyeron
a la construcción de este proyecto,
a todas y todos aquellos que han compartido
conmigo su conocimiento...

al Cosmos y a la Vida:

al cielo y a las nubes
a los mares en sus colores
a las montañas con sus árboles
al viento frío que me habla al oído
al sol, que no permite que me hiele...

***Por el amor y comprensión,
por su compañía y paciencia,
por los aprendizajes y enseñanzas***

y por la belleza deslumbrante que recibo de sus existencias,

¡gracias!

CONTENIDO

Introducción	6
Capítulo I -La deconstrucción en el campo de la arquitectura	15
I.1. El diálogo entre el filósofo y los arquitectos	22
I.2. <i>Khôra</i> . La arquitectura de Platón	33
I.3. La correspondencia Eisenman – Derrida	46
Capítulo II – El lugar en el espacio	76
II.1. La pregunta filosófica por la noción de lugar, y la pregunta arquitectónica por el espacio	76
II.2. La política de la arquitectura. El espacio público	88
II.3. Locura: Les Folies de Bernard Tschumi, filosofía que presenta formas visibles	95
Conclusión. Hacia una Deconstrucción de la Arquitectura	106
Apéndice – La construcción del Parque de <i>La Villette</i>	111
I. <i>La Villette</i> . Historia del proyecto arquitectónico	111
II. Bernard Tschumi: pensador del espacio	128
Bibliografía	149

Introducción

Es usual escuchar la palabra *deconstrucción* ligada a distintas disciplinas como las artes, la literatura, la historia, la política, el derecho y la arquitectura. En ésta última, como en las tendencias artísticas e intelectuales en general, existe una relación con la época en la que aparecen; la Modernidad, por ejemplo, es una categoría de procesos históricos, sociales y económicos que aún está presente en la arquitectura de nuestros días; las normas de la Modernidad permanecen como fundamento incuestionable de dichas tendencias. Estas también retoman, además de las normas de su contexto, formas de la naturaleza para la decoración. Es así que surge la Arquitectura Orgánica, Nuvo o Deco. También, existe una inclinación a retomar viejas usanzas de La Antigüedad, como lo greco-romano, prehispánico, pre o postcolonial, vernáculo, etc.

Las variantes, las influencias y las posibilidades de pensamiento en la arquitectura son amplias, no hay por qué extrañarse de que dos de las actividades más ancestrales de la humanidad, como son la filosofía y la arquitectura, se encuentren. Si bien los dos campos de conocimiento se han desarrollado a la par a través de los siglos, también se han alejado periódicamente, pues tanto filósofos como arquitectos se olvidan de vez en cuando de colaborar, probablemente por la desatinada superioridad con la que valorizan o desprecian sus labores mutuamente. La arquitectura se ha olvidado de hacer filosofía, desprecia esta actividad en la medida en que no es aparentemente útil para las urgentes y básicas necesidades que cree cubrir; mientras que la filosofía, poseedora de todo un entramado virtual y estructural de la arquitectura de la razón, se ha solidificado tan rígidamente en su inmaterialidad que repele toda actividad material por considerarla superflua o banal. Sin embargo, filosofía y arquitectura han mostrado una favorable inquietud por preguntarse de manera atemporal sobre ciertas nociones en común, como lo son los conceptos del orden, el caos, la naturaleza, lo real, lo sintético, el lugar de los humanos en la tierra, el espacio que ocupamos y creamos en ella, el habitar del ser o la razón de ser de todo lo que producimos, por mencionar algunos.

La arquitectura en particular se ha acercado a la *deconstrucción*, concepto que surge de la filosofía, por la indiscutible connotación arquitectónica que enuncia el término mismo. De hecho, existe una arquitectura denominada deconstructivista que apareció durante la penúltima década del siglo XX. Los autores que se han inscrito dentro de este tipo de arquitectura se han interesado

por cuestiones filosóficas, entre ellas: la crítica a los totalitarismos o la manera en la que la tradición metafísica jerarquiza los pares de conceptos como belleza/fealdad, fundamento/ornamento, adentro/afuera, conceptos que han influido a la arquitectura, así como la dicotomía entre espacio público y privado.

Estas cuestiones filosóficas han derivado de la oleada intelectual que confrontó a la teoría estructuralista que dominaba la academia en la década de los sesenta. La emergencia de la palabra *deconstrucción* en la filosofía se ha atribuido al filósofo argelino-francés, de origen judío, Jacques Derrida -1930-2004-, quien publicó en vida una cantidad de escritos realmente extensa, por ello, en esta investigación abordaremos únicamente algunos de sus textos sobre arquitectura que cubren aproximadamente una década, de 1983 a 1993.

La primera fecha, corresponde al año en el que el llamado padre de la deconstrucción inició un diálogo con el arquitecto Bernard Tschumi y posteriormente con el arquitecto Peter Eisenman, con la intención de abordar la relación que hay entre arquitectura y filosofía. Uno de los objetivos era formular una propuesta teórica y práctica, a petición de Tschumi, para un proyecto de arquitectura urbana: un jardín en el parque de *La Villette*, pues el plan maestro de recuperación del sitio corrió a cargo de Tschumi. Haciendo equipo con Peter Eisenman, Derrida participó en el desarrollo del proyecto que nombraron Jardín de *Khôra*. El jardín no llegó a construirse en el parque como tal, sin embargo, Derrida colaboró directamente en su planeación, por lo que su aportación en dicho proyecto es pertinente para esta tesis. Se tiene registro sobre su participación en otros asuntos sobre arquitectura hasta 1993, que no pueden dejar de ser mencionados:

A partir de este evento cooperativo, Derrida se involucró personalmente en distintos escenarios relacionados con la arquitectura, donde su opinión fue altamente apreciada. La inclinación que mantuvo hacia la arquitectura siempre estuvo vinculada a sus intereses filosóficos, lo cual se refleja en el resto de sus colaboraciones en este campo; por ejemplo, participó como cofundador del *College International de Philosophie*¹ que forma parte del Centro de Creación

¹ *Le Collège International de Philosophie* se conformó en 1983, por Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean-Pierre Faye y François Châtelet. El Colegio -CIPH- funciona en una modalidad de universidad abierta, que emergió como respuesta a las movilizaciones en contra del arrinconamiento de la materia de Filosofía en instituciones educativas de Francia. En él se creó un seminario donde trabajaban conjuntamente filósofos y arquitectos. El proyecto, en la actualidad, se ubica en la Calle Descartes, en lo que antiguamente fue *L'École Polytechnique* de París. El CIPH, no sólo consistió en el diseño de un programa pedagógico que evitara las cátedras y los cargos permanentes, sino que implicó el acondicionamiento arquitectónico y rediseño de interiores de un espacio educativo. En entrevista con Eva Meyer, Derrida declara que:

Industrial del Centro Georges Pompidou de París. En 1992 se unió a *The Berlin City Forum*, para discutir el futuro de la ciudad después de la caída del muro, también formó parte del simposio multidisciplinario para el proyecto de reconstrucción de Praga; asistió a dos reuniones organizadas por *Anyone Corporation*, un grupo de arquitectos teóricos creado por Peter Eisenman y Cynthia Davidson, y participó en la presentación del Museo Judío de Berlín del arquitecto Daniel Libeskind. Este último, junto con Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Frank Gehry, y la firma Coop Himmelblau, son arquitectos que han sido identificados dentro del llamado deconstructivismo en la arquitectura, que se caracteriza por sus formas atrevidas alejadas de la ortogonalidad moderna y la ruptura con el orden jerárquico de composición clásica. En 1988 se inauguró la exposición *Deconstructivist Architecture* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York - MoMA- curada por Philip Johnson y Mark Wigley donde se mostraron obras de los arquitectos antes mencionados.

Lo anterior es un suceso notable, no obstante, el interés de esta investigación no se enfoca en el deconstructivismo como un movimiento en la arquitectura ni en sus representantes, sino que apunta a explorar el contenido de este encuentro concreto entre filosofía y arquitectura que se dio con motivo del proyecto del parque de *La Villette*.

Sí bien se le atribuye a Derrida el haber inaugurado la operación deconstructivista, él mismo afirma en una carta a un colega traductor japonés, que no salió de su pluma la combinación de ese prefijo y ese verbo - *de-construcción* -, la palabra en sí ya existía y llegó a ella de manera

El *Collège* no puede encontrar su sitio si no encuentra un lugar, una forma arquitectónica adecuada a lo que quiera ser pensado. El *Collège* debe ser habitable de tal modo que le distinga sustancialmente de la Universidad. Hasta ahora no existe ningún edificio para el *Collège*. Se toma un espacio de aquí, una sala de allá; pero, como arquitectura, el *Collège* no existe aún y quizá no exista nunca. *Existe un deseo informe de otras formas*. El deseo de un lugar nuevo, de unas galerías, unos corredores, de un nuevo modo de habitar, de pensar.

Esto es una promesa. Y si he dicho que el *Collège* no existe aún como arquitectura, ello significa que quizás no exista aún la comunidad necesaria para lograrla, y que por tal motivo no se establece el *lugar*. Una comunidad debe asumir la promesa y empeñarse hasta lograr un pensamiento arquitectónico. Se dibuja una relación nueva entre lo singular y lo múltiple, entre el original y la copia. (Derrida, 1986, p. 5)

La cita anterior demuestra como para Derrida, para cambiar la institución universitaria es necesario cambiar la forma de su arquitectura, lo cual nos conduce a pensar que la arquitectura tiene una influencia directa en la vida de quien le ocupa. En la medida en la que el uso del espacio cambia, se abre paso a *lo diferente*.

fortuita². El tropiezo con el término deconstrucción es también parte de la adecuación del trabajo de una traducción que Derrida hacía sobre las palabras *Destruction* en la obra de Heidegger y de *Abbau* de la obra de Husserl, al no satisfacerle el significado de las traducciones por su connotación de aniquilación y reducción negativa, decidió consultar simplemente el diccionario, tomando como referencia la palabra deconstrucción que apareció azarosamente en su vida. Cuando consultó el *Littré*, éste le arrojó tres significados relevantes que implican: el desembalaje de maquinaria, la rearticulación de los versos y la prosa en términos gramaticales y, la pérdida de construcción de algo, -una lengua, un edificio, etc.- como alteración en sí misma.

La línea temática de esta tesis procura entender la relación entre filosofía y arquitectura en Derrida, así como la operación de deconstruir la tradición de los espacios y las formas en la arquitectura a través de la obra de Tschumi. Interesa aquí, la *deconstrucción* en sí misma como una pregunta filosófica que parte de una lectura y de una pregunta por la escritura, pues es en el trabajo constructivo de los textos filosóficos y proyectos arquitectónicos donde la *deconstrucción* como estrategia pudo ejercerse.

Pensar en deconstruir la filosofía y la arquitectura, implica saber y pensar la genealogía de los conceptos que enarbolan cada una de ellas. El origen y los precedentes de los sistemas que estructuran el orden y la composición arquitectónica que comprenden ambos, una misma raíz que descansa en un terreno teórico y no únicamente físico y práctico. Todo lo anterior es la línea referencial para la investigación que aquí se desarrolla.

El trabajo que he realizado está dado por una doble perspectiva: desde mi propia formación en filosofía y en arquitectura, perspectiva desde la que sostengo que la importancia de la conversación para el jardín en *La Villette* radica en el hecho de recordar que filosofía y arquitectura han estado, a través de los siglos, en interacción constante. La cooperación entre

² El biógrafo de Derrida, Benoît Peeters, relata cómo probablemente la palabra deconstrucción llegó a oídos de Derrida a través de una canción interpretada por Gilbert Beaud, con lírica compuesta por el poeta Louis Amade, que sonaba en la década de 1960. La palabra no era completamente ajena al lenguaje cotidiano francés. Cito la lírica:

*Qu'elle est lourde à porter l'absence de l'ami
L'ami qui tous les soirs venait à cette table
Et qui ne viendra plus, la mort est misérable
Qui poignarde le coeur et qui te déconstruit*

ambas es necesaria para pensar cuestiones sobre el individuo y la colectividad, así como los asuntos que ocupan a la existencia: el estar, el sentir, el habitar y el morir.

En general, son tres coyunturas cruciales las que conforman el cuerpo de esta tesis; en el cuerpo del texto las he distribuido a razón dos a uno, es decir, dos capítulos y un apéndice. Cada capítulo contiene una coyuntura. En el capítulo uno, exploramos cómo es que se suscitó el encuentro entre Tschumi y Derrida, y de qué manera se complementa el pensamiento arquitectónico del último, con el pensamiento filosófico a través del lenguaje del primero. Se expone, en un primer momento, cómo es que la *deconstrucción* se ha acercado al campo de la arquitectura por medio de las declaraciones de Derrida en sus entrevistas. Hallaremos dentro de esta sección el primer subtema titulado: *El diálogo entre el filósofo y los arquitectos* en donde nos adentramos en el contenido de las discusiones y el contexto en el que emergen, deteniéndonos en los conceptos que se mencionan en la primera reunión, tales como la *escala humana* y *el habitar*.

En el capítulo inicial descansa una parte sustancial del contenido filosófico de esta investigación ya que versa sobre el análisis de tres diálogos en torno a la arquitectura: el diálogo Derrida-Eisenman, el *Eupalinos o el Arquitecto de Paul Valéry* y el *Timeo* de Platón. Del segundo y tercer diálogo deriva el siguiente subtema, titulado: *Khôra. La arquitectura de Platón*. Es a partir de los diálogos de Platón que aparece el término griego *Khôra*, que mencioné previamente. El *Timeo* es una referencia indispensable para englobar las ideas de la cosmogonía del pensamiento platónico, donde el espacio resulta ser receptor de la forma que es *La Khôra*. *Khôra* puede entenderse bajo una lógica de no contradicción en tanto que no es sensible ni inteligible, pero participa de ambas. Veremos cómo *Khôra* es un término o un género más allá de lo identificable pues no se define someramente bajo ninguna categoría. Este discurso sobre el género en Platón conforma un pensamiento arquitectónico constructivo, ya que *Khôra* abre lugar para recibir nuevos tipos de estructuras que escapan a lo determinado.

En el tercer apartado de éste primer capítulo que lleva por título, *La correspondencia Eisenman-Derrida*, presenciemos el desarrollo y proceso de todos los encuentros que giraron en torno a la problemática de crear un espacio público en concreto, para responder a la pregunta: ¿cómo se podría ofrecer una nueva experiencia del *lugar* a los usuarios? Esta cuestión dio lugar al intercambio, y multiplicidad de temas que salieron a flote en dicha conversación, —que por su abundancia no se exponen todos en esta tesis—, también analizaremos lo que corresponde a la *firma*: acción que imprime parte de la historia del creador en la obra. Para nuestros autores, la

firma atestigua un acto personal; cuando se escribe o se plasma una idea plástica o material se firma, y cuando se firma plasmamos parte del constructo de nuestro ser en ello. Esta imagen nos conduce a pensar que en la escritura y en cualquier tipo de invención artística hay arquitectura, en el sentido en que algo se construye cuando se escribe y se crea.

Las reuniones y las charlas del filósofo y el arquitecto fueron un intento de desprogramar la arquitectura tradicional, generando una nueva posibilidad discursiva para reconfigurar los estatutos de la arquitectura, y para lograrlo, se buscó la inclusión y participación del público que visitaría el jardín. Siguiendo las reuniones podremos apreciar cómo es que el proyecto se quedó en suspenso debido a su complejidad. Quiero enfatizar que, de las siete reuniones, la más importante a mi parecer es la última, pues el diálogo con carácter de conferencia tuvo de sede una escuela de arquitectura, un tipo de institución en la que Derrida participó por vez primera. En esa ocasión, el filósofo les habló a los alumnos de arquitectura de la *metáfora fundamental* del pensamiento filosófico: construcción que ha tenido el poder de naturalizar el sentido de *habitabilidad* en la arquitectura. Derrida, desde mi lectura, incita a sustraernos de los valores tradicionales de habitabilidad y habitación, de manera que las preguntas centrales son: ¿Podemos hacer arquitectura sin pensarla como un objeto habitable?, ¿Cómo podemos pensar nuevas distribuciones del espacio? y ¿Hay arquitectura en la escritura?

El segundo capítulo, *El lugar en el espacio*, acompañado del subtema: *La pregunta filosófica por la noción de lugar, y la pregunta arquitectónica por el espacio*, contiene, como se enuncia, lo correspondiente al análisis de los significados de *lugar* y de *espacio*. Tomando recursos de pensadores de distintas épocas, como Kant y Arendt, configuramos un esbozo de dichas nociones que nos conduce a relacionar el lugar y el espacio con la arquitectura, en tanto que la arquitectura es una de las labores humanas que se ha encargado de espacializar y dar lugar. Esta sección está atravesada por la inquietud de crear espacio, de espaciar de manera distinta a la canónica, en esta parte la arquitectura y la escritura toman un papel crucial. Aquí mismo encontraremos cómo fue que Bernard Tschumi presentó en una sala de exposiciones londinense, una forma de pensar teóricamente el espacio recurriendo a una práctica performativa, consistente en la observación del movimiento los cuerpos humanos en el espacio, acción que tiene la capacidad de espaciar, y de dar lugar.

En *La política de la arquitectura. El espacio público*, segundo subtema del segundo capítulo, lo arquitectónico se mezcla con lo público cuando nos damos cuenta de que el parque de

La Villette mantiene una relación con lo político que inevitablemente se vincula con lo filosófico. Repasaremos la dicotomía entre espacio público y espacio privado, haciendo una pausa en las implicaciones que tiene el hacer arquitectura pública. Lo público, generalmente en control del Estado, ha resultado un sin fin de veces, una puesta en práctica de un ideal normado por la razón. Si criticamos esta razón, por lo tanto, podremos corroborar que en efecto, existe una arquitectura del pensamiento en la arquitectura, y en consecuencia un poder y una política de los espacios. Sobre la arquitectura pública, hay que adelantar, que cuando la sociedad se apropia de lo público brota la alteridad que hace del espacio una eventualidad, que necesariamente ejercerá un impacto en la generación de nuevos y constantes lugares. Aquí veremos cómo el espacio nunca es estático.

Cerrando el segundo capítulo en: *Locura: Les Folies de Bernard Tschumi, filosofía que presenta formas visibles*, nos dedicaremos a investigar *Les Folies*: edificios que forman parte de *La Villette* donde se puso en práctica la influencia de la deconstrucción. Haremos también un rápido recuento del tratamiento de la palabra francesa *folie*, que alude a la locura, y veremos que la locura logra dislocar e incluso desconcertar a la arquitectura tradicional. El proyecto del parque de *La Villette* acoge a la demencia en tanto que de ella puede nacer la creatividad, la representación, la composición y el arte. El parque la recibe y le da lugar dentro de un espacio que no es un manicomio, ni hospital, ni cárcel; *La Villette*, en la propuesta de Tschumi es todo lo contrario, el parque es casi una reivindicación de lo que fue antiguamente; hoy en día acoge a la locura positivamente aceptándola como alteridad. Además, es en este tercer y último apartado donde examinamos “*Point de folie- Maintenant l’architecture*”, texto que Derrida dedicó a la obra de Tschumi, reconociendo que su obra dejó en el espacio recuperado de *La Villette* una marca performativa y una huella para el porvenir.

Finalmente como conclusión propongo ir *Hacia una deconstrucción de la arquitectura*, sosteniendo que en efecto, la deconstrucción no es un movimiento que se haya detenido en el tiempo o estancado ni en filosofía, ni en arquitectura, ni en ningún otro campo de conocimiento; por el contrario la deconstrucción es un movimiento que se activa, como una herramienta para toda aquella o aquel que busque criticar las ideas, los valores, los orígenes o cimientos de una determinada idea o concepto: el deconstruir conceptos nos permite crear. Puede ser que en un primer acercamiento a la noción de deconstrucción parezca desconcertante y difícil de comprender, mas cuando se percibe su agilidad para relacionarse con otros campos cognitivos se vislumbra de mejor manera. La deconstrucción es flexible siempre que se le invite a participar en

un núcleo ajeno al que emergió, en este sentido la acción de deconstruir arquitectura sigue estando activa, sin duda, la deconstrucción deforma y desfigura, con el fin de reconfigurar el medio al que se aplica, de manera positiva.

El apéndice: *La construcción del Parque de La Villette*, es un anexo histórico-arquitectónico, que debe ser leído paralelamente al primer capítulo, ahí estudiamos lo correspondiente a la composición y planeación teórica-práctica del parque. El segundo apartado del apéndice, *Bernard Tschumi: pensador del espacio*, contiene un análisis sobre las obras tempranas de Tschumi que nos ayudará a comprender de dónde provienen los intereses que motivaron al arquitecto a conjugar filosofía y arquitectura en este proyecto y en muchas otras de sus obras. El apéndice nos permitirá tener una perspectiva más cercana y amplia sobre la complejidad e influencias que propiciaron el diálogo entre el filósofo y los arquitectos, teniendo en cuenta que el proyecto arquitectónico que aquí nos interesa, está atravesado por distintos ejes. Uno de los más importantes nació a partir de la necesidad de transformar un espacio que fue antiguamente de uso comercial a un espacio público y cultural, —de un mercado y rastro de ganado a parque urbano— el carácter híbrido del espacio llama la atención por el planteamiento conceptual y material del parque urbano de *La Villette*. Tschumi reconoce en la obra derridiana un sistema que abre paso a cuestionar los valores en lo arquitectónico, poniendo en juego los parámetros tradicionales que versan sobre qué elementos deben constituir un parque.

Lo más interesante en este encuentro entre filosofía y arquitectura, es que los autores no sólo consiguieron teorizar en el diálogo, sino que a través del lenguaje de lo arquitectónico logró escribirse, quiero decir, construirse una obra conforme a su medio. Tschumi cuestiona los valores de lo arquitectónico en todo el motivo del parque y principalmente con *Les Folies*, mientras que Derrida y Eisenman lo plasmaron en la publicación del libro *Chora L Works* —1997— que constituye un eslabón importante en esta investigación, porque como mencioné anteriormente, el Jardín de *Khôra* no logró consolidarse físicamente, aunque sí logró publicarse una obra textual que da fe de este encuentro entre filosofía y arquitectura. En *Chora L Works* podemos hallar los diálogos que dan testimonio del trabajo realizado entre Tschumi, Derrida y Eisenman como un diálogo transdisciplinario.

La incidencia de cuestionar la tradición filosófica y arquitectónica junto con el origen de los conceptos —específicamente el de lugar— es doble; surge a partir del encargo del jardín de *La*

Villette, el encuentro entre el filósofo y los arquitectos no es en nada casual, se trata de una solicitud seductora como afirma Derrida en entrevistas de la época. Es una demanda de participación activa y política en el diseño de un parque urbano; lo que es sí es casual tanto para filosofía como para la arquitectura es la compartición de inquietudes especulativas y experimentales. Las dos se formulan en torno a un lugar donde los individuos se desenvuelven, ya que el *lugar* siempre está en interacción con nociones espacio-temporales cambiantes. Es sobre la noción de espacio donde los vínculos filosofía-arquitectura se influyen y permean mutuamente.

Considero que la filosofía y la arquitectura deben propiciar la diversidad de existencias y experiencias en los espacios y en los individuos, por ello esta tesis ha surgido a partir de la inquietud de plantearnos y preguntarnos ¿qué implica experimentar un espacio? ¿qué es lo que perseguimos con una experiencia diferente del espacio? y ¿hay espacio que pueda recibir a toda la pluralidad de identidades? En general, rastreamos aquí cuáles fueron las ideas del pensamiento de Derrida en torno al espacio arquitectónico, así como las del pensamiento arquitectónico de Tschumi acerca del espacio filosófico, para posteriormente adentrarnos en la obra de ambos y explorar desde sus posturas en común por qué es necesaria una resignificación de los espacios.

Capítulo I -La deconstrucción en el campo de la arquitectura

El propósito de escribir esta tesis es pensar el espacio simultáneamente desde la filosofía y la arquitectura, no desde un método clásico y hermético, sino con ayuda de la noción de deconstrucción aplicada a la arquitectura. La tendencia de esta investigación se inclina a pensar el espacio, no para construirle y habitarle exclusivamente como sugiere Martín Heidegger, por el contrario, busco reconfigurar esa idea canónica. Lo que se tratará específicamente aquí es el resultado del encargo del diseño de un jardín, que el arquitecto Bernard Tschumi encomendó al equipo compuesto por el filósofo Jacques Derrida y el arquitecto norteamericano Peter Eisenman. La participación que este equipo hizo para el Establecimiento Público del Parque de *La Villette* en París³ tiene una fantasmal presencia en su esencia que no deja de ser relevante.

A partir del intercambio que propició el encuentro Tschumi-Derrida-Eisenman, se generó un diálogo sobre el proyecto que dejó una evidencia textual, pues la intención de Tschumi⁴ de que el filósofo y el arquitecto diseñaran un jardín temático en *La Villette* no llegó a materializarse como arquitectura física. Es necesario subrayar que el *evento*, como un encuentro entre filosofía y arquitectura sí llegó a materializarse y la huella que el evento dejó no sólo fue literaria, sino que forma parte de la imagen de otro tipo de constructo material: un libro, como objeto arquitectónico, una edificación con estructura única, construcción escrita que no se reprime en ningún sentido. El resultado es una mezcla heterogénea, el texto cortado invita a interpretar, el libro es multiforme y ofrece una crítica confrontativa. Es testimonio tangible de cómo el filósofo mostró una disposición genuina por participar en el proyecto aceptando reunirse en varias ocasiones con Eisenman, formulando preguntas que pretendían retroalimentar la discusión. Estas reuniones dan lugar a los diálogos que forman parte del cuerpo del compendio del libro titulado *Chora L Works* que se publicó poco más de una década después en 1997. Es notable por ser un trabajo constructivo, debido a su carácter de faro de reflexión sobre el ambiguo y a menudo paradójico diálogo entre arquitectura y filosofía. Para mí, *Chora L Works* presenta un formato particular. Sin un orden aparente, sin preámbulo al inicio y sin un final concreto, mutilado en sus

³ Para conocer más acerca de la historia del parque de *La Villette*, consultar Apéndice en página 111.

⁴ Para un acercamiento a la obra de Bernard Tschumi consultar Apéndice en página 128.

palabras, activa un juego que da paso a la imaginación y a la interpretación. En él, no hay una relación de causa y efecto determinada entre la colaboración filosofía-arquitectura, lo que encontramos es más bien, un intercambio positivo, constante e indispensable, y, a veces conflictivo, entre ambas disciplinas.

El libro es una pieza crucial que evidencia esta contribución; contiene la transcripción de las siete reuniones que se llevaron a cabo para discutir el asunto, más dibujos, planos, imágenes de las maquetas, correspondencia, un paraje del *Timeo* de Platón, ensayos de Jeffrey Kipnis y Peter Eisenman y el artículo *Khôra* de Derrida, eslabón clave para el desarrollo de la propuesta arquitectónica y la realización de la publicación. Sobre el encargo, Tschumi declaró que, aunque el proyecto se adaptó por completo a los temas y conceptos del parque, se quedó confinado al espacio de papel. (Tschumi, 2012, p. 137)

¿Qué sucede materialmente cuando deconstrucción y arquitectura se articulan?, ¿Qué emergió de tal encuentro? He de insistir nuevamente que, si bien el planteamiento del proyecto Derrida-Eisenman no se ejecutó materialmente en el parque de *La Villette*, si se ejecutó materialmente en forma de libro, cada una de sus partes es una capa y en cada una de las siete reuniones se habló enérgicamente sobre lo que se identifica como los ejes temáticos de la discusión: la deconstrucción, la ciudad, la experiencia del espectador, la eventualidad, la utilidad y la habitabilidad, entre otros. Lo que se analizará a continuación es el intercambio entre estos personajes, como su aportación teórica a los terrenos de la filosofía y la arquitectura.

Las reuniones no sólo generaron texto, aunque el texto en conjunto es el que nos permite acercarnos al diálogo íntegramente, el libro es el resultado de la descomunal propuesta constructiva; en otras palabras, la capilaridad del encuentro mutó, pasando del encuentro amistoso, al diálogo casi socrático, del diálogo a la representación en esquemas y dibujos y finalmente, todos estos recursos, auxiliados de la transcripción de los audios de lo que se dijo en aquellas reuniones, se configuró el libro; el cual no es precisamente un texto filosófico, ni literario, ni arquitectónico, inciden en él la pluralidad de lenguajes y discursos. En última instancia, el proyecto debía de haber llegado a la proyección arquitectónica en cuatro dimensiones, no debía quedarse simplemente en el dibujo o en la escritura y, aunque no fue así, lo que hace resaltar este trabajo de otras tendencias en la arquitectura es la necesidad de proponer un sentido actualizado. Pero veamos más detenidamente cómo sucedió este acercamiento:

Peter Eisenman y Bernard Tschumi se conocieron por sus aportaciones al *Institute for Architecture and Urban Studies* de Nueva York —IAUS—del cual Eisenman fue fundador y Tschumi profesor invitado. En aquel momento ambos arquitectos compartían intereses y estaban familiarizados con el discurso de Derrida, aunque ese interés se limitaba únicamente a la lectura y discusión de sus textos. En el último cuarto del siglo pasado, durante el fin de la década de los setenta y principios de la década de los ochenta, la deconstrucción no formaba parte aún del discurso arquitectónico, sin embargo, la noción de deconstrucción tenía ya un gran camino recorrido en las aulas de las facultades de filosofía en París y a partir de los años setenta, se invitó a Derrida a impartir cátedra en distintas universidades de Estados Unidos y el mundo. Esto fue crucial para la influencia de la deconstrucción en los departamentos de lingüística y literatura comparada, que fueron las áreas más interesadas en recibirle; Derrida gozaba ya de cierta fuerza de convocatoria, su público era diverso y su paso por las instituciones como invitado causaba revuelo. Sin quedarse atrás, en las escuelas de arquitectura empezaban a conformarse grupos de arquitectos que se sentían atraídos por la filosofía de Derrida como sucedió con *The Architectural Association* en Londres. Tschumi y Eisenman son parte de esa generación.

Después de que Tschumi, encargado de la remodelación de *La Villette* asistiera a una conferencia de Derrida en el *Institute for Contemporary Art* —ICA— en Londres, el arquitecto decidió gestionar la contribución de Derrida en el parque, así que tomó el teléfono y le llamó (Bure, 2008, p. 70), pues estaba en búsqueda de ideas para la segunda secuencia de los jardines. Requería la presencia de personajes que estuvieran “cerca de casa” como él mismo afirma (Derrida & Eisenman, 1997, p. 125). Necesitaba gente que habitara París, usuarios de la ciudad, Derrida habitó en París y sus alrededores desde el año 1949, cuando llegó de Argelia a estudiar al liceo *Louis – Le Grand*.⁵ Como residente, su actividad docente fue alternándose con sus frecuentes viajes alrededor del mundo y sus usuales estancias en Estados Unidos (Peeters, 2013), por ello, era un candidato ideal pues podía aportar elementos al proyecto desde su vivencia como foráneo y también como domiciliado de la ciudad. Tschumi relata que Derrida fue espléndido al teléfono, veinticuatro horas después de la llamada, el filósofo estaba en la oficina de la firma dentro de *La Villette*. Derrida a su vez, sintió atracción por el interés que Tschumi mostraba en todo lo que la

⁵ Derrida dejó El Biar en Argelia para llegar a París como parte de la oleada de migrantes de postguerras acogidos por Francia, que estaban sufriendo las secuelas del fin de la contienda. Argelia fue una colonia francesa y para 1949, aún no se independizaba de Francia, autonomía que no consiguió hasta 1962. Los migrantes buscaban, como siempre, mejores condiciones de vida y de estudio en el caso de Derrida, pues fue víctima de la segregación educativa que padecieron las comunidades judías en su país. (Peeters, 2013)

arquitectura no es: anti-forma, antiestructura, anti-jerarquía⁶. El arquitecto reconoce que justamente se acercó a la deconstrucción por ese detalle; asegura que en ese encuentro hubo una asociación que afirmó las reflexiones que compartían.

A Tschumi le atrajo la posibilidad de relacionar las hipótesis del filósofo con el interés de Eisenman por la deconstrucción, entendida a través de la obra de Derrida. Eisenman como Tschumi, es un arquitecto que se ha desenvuelto en la construcción, la docencia y la producción de textos críticos y reflexivos. Para ambos arquitectos el lenguaje de Derrida presenta una serie de gestos, que complementan las *notaciones* y nociones de su pensamiento arquitectónico, en la medida en que, desde su disciplina, confrontan al discurso establecido por la tradición occidental y sus nociones de belleza, utilidad y escala. No obstante, Eisenman, se diferencia de Tschumi en tanto que los enfoques ideológicos de este apuntan al cuestionamiento de la jerarquía de los pares axiológicos, específicamente a la dicotomía *presencia/ausencia* en los elementos simbólicos o religiosos de la representación arquitectónica.

Por los antecedentes de ambos autores, Tschumi propuso conformar un equipo de trabajo entre Eisenman y Derrida, quienes se conocieron por mediación de Tschumi. Posteriormente los reunió para dar un paseo por los terrenos de *La Villette* en construcción, expresando su inquietud por hacer de ese espacio un hecho *mutable* y *capilar*, una eventualidad espontánea y en constante movimiento. Lo importante para Tschumi en ese encuentro era que se entablara un intercambio que enriqueciera el proyecto arquitectónico. El encuentro supuso un reto cuyo resultado es de carácter intelectual, pero que también se ve reflejado en el espacio físico de *La Villette*. Al proponer el encuentro, Tschumi estimó que sería una tarea difícil por la cantidad de alusiones externas a la arquitectura; pese a ser consciente de ese hecho, la ejecución del plan maestro junto con la pluralidad de colaboraciones no se detuvo. El acento estuvo puesto en la oportunidad de trabajar directamente con Derrida.

Gilles De Bure, quien ha hecho una biografía sobre nuestro arquitecto y le ha dedicado un libro que lleva su nombre, señala que Tschumi veía la escritura de Derrida como un *texto suspendido*, sin un significado fijo o resuelto; por esto el arquitecto consideraba su propio

⁶ Cuando Tschumi y Derrida se conocieron, Tschumi narra que Derrida le preguntó:

[...]why Architects should be interested in my work, since, I observed deconstruction is anti-form, anti-hierarchy, anti-structure, the opposite of all that architecture stands for [...] Y Tschumi le responde: *[...] Precisely for this reason [...]* (Derrida & Eisenman, 1997, p. 125)

proyecto de *La Villette* en suspenso, abierto, como receptor de lo que vendría, dispuesto a las posibilidades eventuales. Ese es el estado en que permaneció la propuesta de colaboración entre Derrida y Eisenman, de ello hay que decir que la imposibilidad de la construcción de su propuesta se debe a que el primer bosquejo que realizaron juntos para el jardín del parque rebasó dos veces el presupuesto y la segunda rebasó seis veces la suma. Tschumi recuerda que, al presentar la colaboración del dúo ante los altos administrativos, Serge Goldberg, quien fue presidente del parque, dijo que, no creía que estuvieran intentando construir un jardín en *La Villette*, sino que lo que querían era publicar un libro.⁷ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 125).

El objetivo del encuentro entre Derrida y Eisenman por su parte, consistió en cuestionar las cosas y conceptos que se mantienen unidas estáticamente a través del reconocimiento de las problemáticas en común entre sus disciplinas. Pero ¿qué representó el reto de ser requerido para un proyecto de tales dimensiones para el filósofo de la *différance*, quien había pasado desarrollando su carrera dentro de instituciones escolares? Las razones para colaborar en un campo desconocido que se encuentra en los márgenes de la filosofía para Derrida, las encontramos más nítidamente en entrevistas que en sus ensayos o escritos, pues después de esta primera invitación a incursionar en los *terrenos desconocidos* de la arquitectura, Derrida hizo numerosas contribuciones al tema: ensayos, artículos, múltiples entrevistas, mesas redondas, charlas con estudiantes, intercambio con otros arquitectos en conferencias y correspondencia, trabajo que ha terminado publicándose en distintas compilaciones. Entre los textos que en este trabajo se citan está: *Bernard Tschumi - De Bure (2008)* y la introducción escrita por Tschumi para *Chora L Works*, en ellos se describe a Derrida como un hombre siempre abierto y generoso en el diálogo, que escuchó, se interesó y colaboró sinceramente en el proyecto.

El filósofo fue interrogado en distintas ocasiones sobre su trabajo en la arquitectura mientras en paralelo el diálogo con Eisenman estaba sucediendo. Sus contribuciones en este campo no se detuvieron con el proyecto del parque de *La Villette*, incluso después de que *La Villette* se inaugurara Derrida siguió siendo entrevistado acerca de las contribuciones de la deconstrucción fuera de la filosofía, así lo atestigua la entrevista titulada: “Leer lo ilegible”, realizada por Carmen González Marín, en 1986, donde afirma:

⁷ Según Tschumi, Serge Goldberg declaró: *I do not think that they intend to build a garden at La Villette. All they want is to publish a book.* (Derrida & Eisenman, 1997, p. 125).

[...] que la deconstrucción no es esencialmente filosófica, y que no se limita al trabajo de un filósofo profesional sobre un corpus filosófico. La deconstrucción está en todas partes [...] se despliega en campos que no tienen una relación directa con la filosofía, no sólo en campos artísticos como la arquitectura o la pintura, sino también en otros ajenos a las bellas artes o a la literatura. (Derrida, 1986, pp. 2 - 3)

La deconstrucción no se acota únicamente en el campo filosófico, también se propaga hasta llegar a la política o las instituciones; el motivo por el cual se ha aplicado con más regularidad a la filosofía es porque en el discurso filosófico occidental se localizan las mayores pretensiones de supremacía del sentido. El discurso filosófico ha dominado la cultura occidental respaldado por lo que la tradición trata de perpetuar como verdad. Cuando se piensa a la deconstrucción desde la filosofía, nos dice Derrida, la búsqueda por la certeza absoluta cesa. Reitera, además, que lo denominado como *Filosofía* no se restringe porque los filosofemas abordan distintos ámbitos y actividades, como la política, la ética, el arte, las ciencias sociales, e incluso las cuestiones científicas. La deconstrucción no es un método que pueda enseñarse en las escuelas, lo que sí se puede enseñar y formalizar de ella es la inversión de las jerarquías y la revalorización de los conceptos. Pero ¿cómo se traslada esta formalización a los terrenos de la arquitectura? Derrida indaga:

La palabra «deconstrucción», tiene en sí misma connotaciones arquitectónicas. Pero no consiste en destruir para que aparezca un solar desnudo, sino más bien en cuestionar las relaciones entre filosofía y arquitectura, esa metáfora arquitectónica que siempre habla de fundamentos, de arquitectura, etcétera. Desde cierto punto de vista, uno puede quizá sorprenderse al saber que tal pensamiento, tal problemática, esté siendo utilizada por los arquitectos. Pero está empleada por arquitectos como Eisenman y ellos mismos han intentado desplazar la tradición arquitectónica. (Derrida, 1988, p. 2)

En esta otra entrevista, posterior al diálogo en torno a *La Villette*, fechada en agosto de 1988, titulada justamente “El filósofo y los arquitectos”, realizada por Hélène Viale, se aborda la necesidad de que la filosofía extienda lazos y conexiones que articulen puentes que faciliten el encuentro e intercambio con otros campos disciplinarios. Lo arquitectónico está en relación con otras artes: Tschumi, por ejemplo, se ha vinculado con lo cinematográfico con su obra *Staircase for Scarface*⁸ y Eisenman con la literatura, como bien demuestra en su proyecto *Romeo and Juliet*.⁹

⁸ Ver Apéndice página 140.

⁹ Este es un proyecto teórico de 1985 que se ubicó en Verona, Italia, basado en tres versiones o adaptaciones de Romeo y Julieta, la de 1530 de Luigi Da Porto, que tiene lugar en los castillos de Montecchio, la de Matteo Bandello, quien trasladada la historia a Verona que data de 1554, y por supuesto la adaptación teatral de Shakespeare de 1596 ubicada en el mismo lugar. Romeo y Julieta son personajes ficticiales que vivieron en lugares reales. El proyecto apuntaba a redescubrir la historia del sitio para contarla nuevamente a partir de metáforas arquitectónicas en dibujos y maquetas. (Davidson, Cynthia., 2006, p. 118)

Ambos arquitectos se vincularon con otros lenguajes; de igual manera la deconstrucción vincula a la filosofía con distintos lenguajes y escrituras. La arquitectura y su ejecución tiene una relación muy estrecha con el Estado y la fuerza que este representa, para poder ser ejecutada y a pesar de que es un hecho olvidado, la filosofía también comparte una íntima interacción con el Estado por su intrínseca relación con los derechos humanos o la educación de la sociedad. Derrida manifestó que por ello, la relación más complicada y más efectiva para la deconstrucción es con la arquitectura. (Derrida, 1988, p. 3)

A la deconstrucción ligada a la arquitectura se le ha criticado de escéptica e irracional, incluso se le podría calificar de inaplicable, tales acusaciones reflejan el miedo a la fuerza de cambio. No ha de extrañarnos que sobre la deconstrucción se generen malinterpretaciones, de las cuales tampoco se puede prescindir, pues son parte de la acción de la misma deconstrucción.

En “Las artes del espacio”, Derrida responde a sus interlocutores, Peter Brunette y David Willis, que la deconstrucción más efectiva será aquella que no se detenga únicamente con la discursividad filosófica; aunque él mismo filósofo se inclinó a los textos catalogados en el género de lo filosófico y literario. Con todo lo anterior, reconoce:

[...] la deconstrucción más efectiva es la que trata de lo no discursivo, o con instituciones discursivas que no tienen la forma de un discurso escrito. Deconstruir una institución supone un discurso, por supuesto, pero también implica algo muy distinto de lo que llamamos textos, libros, cierto discurso firmado o las enseñanzas particulares de alguien. Y más allá de una institución, de la institución académica, por ejemplo, la deconstrucción está funcionando, nos guste o no, en campos que no tienen nada que ver con lo que es específicamente filosófico o discursivo, bien la política, el ejército, la economía, bien todas las prácticas denominadas artísticas que son, o al menos parecen ser, no discursivas, ajenas al discurso. (Derrida, 1990, p. 7)

La deconstrucción apunta a desarticular la centralidad del discurso, por lo tanto, si se intenta restringirla únicamente a un campo, incluso el filosófico, comenzaría a hacerse sospechosa de tal práctica de perpetuidad o aislamiento ya que intenta lo contrario. Las palabras, las lenguas y los textos son algunos de los elementos que conforman la discursividad y de igual manera, los símbolos, los dibujos y las representaciones gráficas contienen discursividad “no discursiva”. Sobre las palabras, en esta misma entrevista, el autor se describe amante de ellas, uno de sus mayores deseos es expresarse con palabras, de hecho, se le ha acusado de interesarse sólo por ellas, pero como este suceso lo demuestra, Derrida ha incursionado y colaborado para y con otro tipo de discursividad. Dice también que busca crear una explosión de las palabras, desea hacerlas estallar gráficamente de tal suerte que, “lo no verbal aparezca en lo verbal.”

I.1. El diálogo entre el filósofo y los arquitectos

La escritura arquitectónica es gráfica, representativa, por su parte, la escritura filosófica, hablando de letras y palabras es también simbólica, es decir, es al mismo tiempo gráfica y representativa, su imagen curva y punteada se traduce en líneas textuales, títulos o encabezados, oraciones, versos o párrafos; mientras que la propia imagen de lo arquitectónico se escribe también con puntos, líneas, y planos que dimensionan y permiten apreciar la representación en plantas, cortes, alzados y fachadas. Ambas escrituras van acompañadas consecuentemente de una lectura cuya ejecución e interpretación puede ser variable. En el caso específico que aquí tratamos, la escritura filosófica-arquitectónica se amplió y extendió, fusionándose con el lenguaje y su significado, la escritura que resultó, aunque inscrita en la deconstrucción, no es evasiva, al contrario, es de largo alcance pues es prudente insistir, toca a lo filosófico, lo artístico, lo literario, lo social, lo urbano, lo arquitectónico y lo político.

Derrida rememora en la primera sesión que el equipo de trabajo tuvo en Nueva York en septiembre de 1985, que cuando Tschumi le pidió participar en el proyecto estaba dudoso pero sorprendido, emocionado y al mismo tiempo completamente vacío, sin ideas al respecto y además se confesaba incompetente en el tema. En entrevista con Hélène Viale declaró que fue inundado por la sorpresa y que antes de ese momento no había tenido un acercamiento directo con la arquitectura.¹⁰

Revisando la primera reunión, descubrimos una aspiración socrática en el diálogo que Eisenman se encargó de inaugurar, actuando como anfitrión en su país y ciudad presentando a sus invitados e interlocutores: Jeffrey Kipnis, Thomas Lesser y Renato Rizzi; todos relacionados directamente con la profesión, la práctica y la teoría de la arquitectura, además de tener un vínculo colaborativo con el trabajo de Eisenman. Frente a los expertos en arquitectura, con su propia voz, como se ha mencionado, Derrida se declara de inmediato incompetente en la materia, no sólo en esta reunión inicial sino también en la última; en realidad mantiene su postura de

¹⁰ Derrida declara:

Al principio me sorprendió bastante. Hasta ahora no había tenido relación directa y concreta con el trabajo y la tradición de la arquitectura. Para convencerme, Tschumi me dijo que, en su entorno, algunos arquitectos (y en particular Eisenman) se interesaban, por razones teóricas, por mi trabajo sobre la deconstrucción. Le resultaba estimulante intentar hacer algo para poner a prueba en cierta medida esta proximidad, esta referencia. Un poco intimidado por la proposición creí interesante aceptar e intentarlo. (Derrida, 1988, p. 1)

incompetencia previamente al encuentro con Eisenman, durante el diálogo y posteriormente a sus colaboraciones con la arquitectura.

Cada uno de los participantes, a su manera y según su turno, fueron interviniendo en la charla para aportar y realizar observaciones o preguntas de lo que eventualmente iba surgiendo en el intercambio. (Derrida & Eisenman, 1997, pp. 8 - 9) Conforme avanzó la sesión, las preocupaciones e intereses de Eisenman en la arquitectura y el proyecto de *La Villette* fueron exponiéndose con el mismo proceder. Derrida se entregó con reciprocidad, preguntando, aportando, aclarando ideas con el objetivo de realizar el trabajo en conjunto para construir un programa filosófico-arquitectónico en torno a la petición de Tschumi.

Eisenman admitió creer estar haciendo una mala lectura de los textos de Derrida, sin embargo, Eisenman al igual que Tschumi, se sintieron atraídos por los textos de la deconstrucción, por la forma de su análisis y por su proceder tan contrario a la arquitectura tradicional que trata de eternizar los fundamentos de la arquitectura como leyes casi divinas; un ejemplo es la perpetua relación de la arquitectura con la figura humana. Para Eisenman, la arquitectura tradicional es en realidad entendida como *arquitectura antropocéntrica*, idea que evidentemente implica una jerarquía cuya fuerza y respaldo data de cientos de años atrás: según él, precisamente desde el Renacimiento, pues fue la época dónde se consolidó la idea de una *escala original*, la cual se sirve del cuerpo humano masculino como la medida estándar de obligada referencia. Esta medida ha dominado el pensamiento de la disciplina aún durante la llegada del Modernismo, donde el antropomorfismo sigue gobernando la forma arquitectónica, esto bien lo ilustra el *Modulor* de Le Corbusier.

Eisenman explica a Derrida lo que ha propuesto desde su obra: una crítica al sistemático privilegio de los orígenes antropocéntricos, a los conceptos de escala y función aplicados a la estética de la arquitectura tradicional, que da por hecho la jerarquía y la asume sin cuestionarla. La escala hace ineludible a la simetría ergonómica tan regularmente que queda sentenciada la posibilidad de disonancia, volviendo imposible la arritmia y la anti-jerarquía. Desde la perspectiva de Eisenman, esa premisa ha caducado, por lo que considera imposible e inviable sostenerla. Menciona que lo que él entiende por *estética en la arquitectura* está relacionado con lo que Derrida llama *posibilidad textual*, lo que interpreto de la siguiente manera: la estética de un edificio se imprime sobre un lienzo de materiales determinados donde su lenguaje se inscribe y se

encuentra limitado por la historia de la arquitectura, mientras que, en la posibilidad textual de la estética de la arquitectura, nada se clausura.

En consonancia con lo anterior, uno de los intereses más profundos de Eisenman se encuentra en el binomio *presencia/ausencia*. Explica que la presencia de la tradición en la arquitectura es sólida, mientras que su ausencia es nula y vacía. En términos textuales, dice Eisenman, haciendo una analogía en el sistema de presencia y ausencia, el vacío es igual de presente que lo sólido. Sólido y vacío, presencia y ausencia, positivo y negativo, en conjunto y en orden jerárquico han sido tomados como sinónimos, lo cual, desde su perspectiva, es un error. Desde su lectura de Derrida, Eisenman plantea que el anterior sistema de presencias reprimidas puede ser relacionado por semejanza con la noción de *différance*. Desde su interpretación, esta noción precisa de una operación o ejecución simultánea de los valores de presencia y ausencia. De esta manera, y tomándose algunas libertades interpretativas, Eisenman logra conciliar la actividad de la arquitectura con la noción de diferencia, que ha sido excluida y reprimida de la disciplina.

Tanto Peter Eisenman como Jacques Derrida son descendientes de familias judías, situación que atraviesa la obra de ambos directa o indirectamente. Eisenman por ejemplo habla de la relación que encuentra entre la arquitectura hebrea y la ausencia de ídolos en sus templos, sostiene que el pensamiento hebreo lidia con la ausencia más que con la presencia a diferencia del cristianismo, en cuyos templos se colocan imágenes que representan lo divino. Lo que plantea entonces es que, si el anterior cuestionamiento sobre el asunto de los pares axiológicos fracasa como crítica de la fuerza de presencia en la arquitectura, entonces le gustaría apostar por la relación que encuentra entre el pensamiento hebreo y arquitectura. Lo que el arquitecto está buscando es un modo de enfocar la deconstrucción a un tipo de análisis dentro de la síntesis, y formula la siguiente pregunta interpelándose a sí mismo: ¿Cómo es que Derrida se convierte en un sintetizador?¹¹ Estos temas relacionados con los pares axiológicos son los desafíos de los cuales brotó la posibilidad de colaboración entre Derrida y Eisenman.

¹¹ [...]How does one turn Jacques Derrida into a synthesizer? How does one make him make? (Derrida & Eisenman, 1997, p. 8)

Sobre este momento clímax del monólogo de Eisenman, Jeffrey Kipnis¹² hace una intervención crucial para el desarrollo del resto de las reuniones: afirma que el trabajo de Derrida ha expuesto poderosamente la operación de acatamiento ciego —o no crítico— de la metafísica de la presencia en la filosofía y en la búsqueda de la verdad en general; Derrida encara a la disciplina cuya tradición tiene una relación directa con las tres *veritas* esenciales de la arquitectura clásica que fueron promovidas por Vitruvio: *utilitas* - utilidad, *firmitas* - firmeza y *venustas* - belleza.

La práctica de la arquitectura de acatamiento ciego a las reglas no cuestiona los estatutos, se dan por hecho, se naturalizan y eternizan; por lo tanto, Kipnis encuentra una obvia disputa de poder sustentada por la autoridad de la arquitectura y su presencia simbólica en la historia. En esta participación, Kipnis plantea su interés por estar ahí y ser testigo del cuestionamiento de por qué la arquitectura es tan resistente en descentralizar la teoría de la práctica. Agrega también que el ser espectador del diálogo entre el filósofo y los arquitectos le conduce a repensar el *Eupalinos o el arquitecto*, diálogo escrito por el poeta francés Paul Valéry -1871-1945-, esta es una composición peculiar debido a que es una especie de parodia a los diálogos platónicos; *Eupalinos* es una imitación engendrada a petición de la revista *Architecture d'aujourd'hui* en 1923. Pero ¿Por qué Kipnis trae a recuento el texto? ¿Qué similitudes encuentra entre el *Eupalinos* y el diálogo Derrida-Eisenman? Personalmente esta relación me cautivó por el eco platónico y la encarnación socrática de Derrida durante ese encuentro, opinión que comparto con Francesco Vitale (Vitale, 2018, p. xi). Hacer una revisión de este texto nos ayudará a comprender cuáles son los estatutos que los arquitectos buscan abolir, entre ellos: la estética, la escala humana, la habitabilidad divina, la construcción jerárquica que se sirve de los opuestos universales, etc. El texto de Valéry es un buen ejemplo de cómo es que existe un pensamiento estructural, no sólo en la arquitectura, sino también en la poesía y la literatura que se sustenta en el terreno filosófico.

La obra de Valéry invita a analizar y cuestionar si de antemano se tiene ya la perspectiva de que hay una hegemonía en la actividad arquitectónica, de lo contrario el *Eupalinos* puede ser asumido como una constitución, reglamento o referencia obligada para el supuesto buen quehacer de la arquitectura. El texto es digno de mención, no por ser propiamente arquitectónico,

¹² Teórico de la arquitectura, que ha explorado la obra tanto de Peter Eisenman como la de Jacques Derrida. En la actualidad ejerce como profesor en *Knowlton School*, impartiendo las asignaturas de diseño arquitectónico y teoría de la arquitectura.

sino porque se encuentra en los márgenes de la arquitectura por sus características y contexto; es cercano a la literatura, a la teoría de la arquitectura, a la poesía y a la filosofía. La traducción consultada en esta investigación fue hecha por el arquitecto mexicano Mario Pani en 1938, quien en su prefacio a la obra le reconoce como un compendio de leyes inamovibles que deben ser respetadas y veneradas por todas las generaciones venideras, afirmando que son:

[...]los cimientos más sólidos sobre los que debemos levantar la arquitectura de nuestra época: el eslabón que nos corresponde de la cadena maravillosa que va formando la arquitectura de todos los tiempos. (Valéry, 2007, p. 12)

La idea de considerar los cimientos de la arquitectura como una regla inquebrantable ha sido fuertemente cuestionada por nuestros autores. Siguiendo la afirmación que Mario Pani expresa, —cuya obra representa una parte importante de la arquitectura de nuestro país— es fácil percatarse cuales son las tradiciones y tendencias que han caracterizado a la escuela de arquitectura mexicana, la cual difícilmente permite la innovación y apertura a pensar los espacios bajo la multiplicidad.

Uno de los aspectos del texto de Valéry que más llama la atención es la trama, la cual se desenvuelve en un escenario incierto, pero con actores de La Antigua Grecia: el bien afamado Sócrates, su amigo Fedro y el hasta entonces desconocido Eupalinos; los conceptos y nociones analizados tomados de la tradición arquitectónica que el autor aborda tales como la belleza y fealdad, utilidad y funcionalidad, orden y caos, naturaleza, artificialidad y la escala humana, por mencionar algunos, son indispensables para la crítica a la hegemonía arquitectónica. La peculiaridad de este “diálogo socrático” radica en que este, es posterior a la ejecución de Sócrates, es decir, el *Eupalinos* transcurre a través de la dimensión de la muerte. Los temas, las preguntas y cuestiones aquí tocadas tienen un factor común que se empalma totalmente con los asuntos planteados en las reuniones para el jardín de *La Villette* entre Tschumi, Derrida y Eisenman.

Nos interesa también la diferencia que marca el Sócrates de Valéry entre arquitectura y filosofía, razonando cómo los productos de la primera tienen la capacidad de derruirse y acabarse, mientras que los universos edificados desde la filosofía son imaginarios y no se extinguen porque no existen, salvo en la inmaterialidad de las ideas y los pensamientos. La intervención de Eupalinos invita a pensar en las formas de construcción, perderse en ellas y volverse a encontrar, es un

camino sobre el que se construye el pensador de la arquitectura, semejante al modo en que el filósofo se construye edificando sistemas de ideas y resolviendo la estructura de la razón.

Eupalinos le habla a Fedro, quien hace de interlocutor, acerca de una edificación del *yo* o la construcción del *sí mismo*, que se encuentra directamente relacionada con el anhelo de la construcción del ser: una configuración impalpable de una arquitectura individual del ente. La arquitectura se ocupa de las actividades humanas, de alguna manera la arquitectura es la representación de la vida de la sociedad, pero también de la biografía del autor de la obra arquitectónica: “A fuerza de construir, acabo por creer que me he construido a mí mismo” (Valéry, 2007, p. 30), le confiesa Eupalinos a Fedro. Eupalinos ve el interés de Fedro en los efectos de la arquitectura, y le pregunta:

[...] ¿no has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la componen, algunos son mudos, los otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan? No es su destino, ni siquiera su forma general lo que los anima o lo que los reduce al silencio. Eso depende del talento de su constructor, o bien, del favor de las musas. (Valéry, 2007, p. 32)

Este es uno de los pasajes más importantes del texto pues según el juicio de Eupalinos, no todos los humanos son sensibles a catar el lenguaje arquitectónico; así mismo, la arquitectura que no logra expresarse en su lengua “solo desdén merece”. Eupalinos inclusive le habló a Fedro sobre la arquitectura para el comercio, o la arquitectura “política” que se ampara en el uso de las cárceles como espacios para guardar el caos e imponer orden cívico. Las cárceles se expresan usando un lenguaje franco, esta clase de arquitectura requiere de edificios que, si están bien proyectados, de hablar no paran y en consecuencia revelan sus intenciones de control.

También es interesante identificar cómo Eupalinos advierte lo que el rigor del tiempo hará con las obras arquitectónicas: reducirlas a la nada por las inclemencias del tiempo, grandeza que será descuidada por el contexto diferido de las generaciones venideras. Todo lo existente creado por la humanidad tiene un movimiento de desgaste, de uso, de vulnerabilidad o de resistencia.

Por otro lado, el cuerpo, como objeto de la arquitectura, recibe de parte de Eupalinos un elogio por ser morada y por ser instrumento, lo equipara a una especie de universo de lo humano y refugio de vida. Esta glorificación nos da una idea de por qué el cuerpo ha sido considerado como la escala más adecuada y más usada para la arquitectura. El cuerpo pues, no es tan solo una representación del alma, sino que le sirve como transporte y herramienta sensible. En la

concepción de Valéry la escala humana en la arquitectura es la más perfecta proporción. Por su parte Eisenman, no niega que sea útil que la arquitectura se construya en proporción y forma al cuerpo humano, sino que sostiene que esa concepción encierra todo un entramado jerárquico sobre el antropocentrismo, de una arquitectura construida única y exclusivamente por el hombre para el hombre, idea que se ha prestado históricamente para la exclusión.

El texto de Valéry nos remite a pensar en cómo se ha constituido parte del lenguaje y discurso arquitectónico, a través de la interpretación de figuras y símbolos. La complejidad de las figuras puede expresarse en palabras sencillas; las posibilidades de la geometría pueden conducir al observador a distintas interpretaciones del lenguaje arquitectónico. A través de esta idea, Fedro es conducido por los razonamientos de Sócrates a afirmar que el lenguaje es un constructor; pero para Sócrates la palabra no sólo construye, también crea y pervierte, porque para el Sócrates de Valéry no hay nada más misterioso que la claridad. Y cuando el discurso es claro, conciso y ciegamente convincente, hay que dudar de él.

Las ideas de las *formas* se han edificado a través de las palabras, con ellas se han construido los *templos de sabiduría* que datan de la época antigua y que nos han sido heredados. Los templos del saber han intentado ser suficientes para todos los *seres racionales*, y necesitan de un lenguaje cuidado, exacto y convincente. La construcción de la razón -o la arquitectura de la razón- requiere de un discurso explicativo, donde los significados de los términos se encuentren muy bien definidos para garantizar su permanencia. Cuando los significados inmutables se ajustan unos con otros pueden expresar más de una cosa o una idea.

El momento más sobresaliente del diálogo es la narración de Sócrates sobre una decisión en su adolescencia en la que tuvo que optar por el camino de la filosofía o por el camino de la arquitectura. Sócrates admite que en él “existía un arquitecto que las circunstancias no acabaron de formar. [...] Te he dicho que nací siendo varios y que morí uno solo” (Valéry, 2007, p. 57), confiesa a Fedro. A causa de esa decisión, el filósofo de Atenas murió como *solo uno* puesto que en el transcurrir de su vida, su personalidad se redujo a un único individuo, es con esa misma identidad con la que murió, la del modesto y sabio filósofo del que se sirvió Platón para construir un personaje y así inmortalizarlo.

El Sócrates de Valéry recuerda que tuvo la necesidad de elegir su rumbo por casualidad cuando se tropezó con *un objeto* que determinó su predilección. En esta anécdota Sócrates tuvo la

oportunidad de escoger entre ser un filósofo o ser un artista, es decir un creador y no sólo un medio para la creación. El objeto determinante, relata Sócrates, lo encontró mientras paseaba por las costas de Grecia, era “una cosa rechazada por el mar”, de tal blancura que resplandecía, deslumbrado por su belleza, le preguntó: “¿Quién te hizo? Seguro que fue la naturaleza”, se responde. A nada se parecía, pero informe no era, no podía sino formarse una idea de la cosa mediante las dudas que de ella tenía, parecía hueso, quizás marfil, tal vez un fragmento de roca, pero ignoraba por completo la autoría del objeto, que probablemente era producto del infinito mar. Sócrates meditó largo tiempo sobre la cosa extraña arrojada por el océano, manteniéndola cerca de él, dándole constantes vueltas en sus manos y en su mente, sin poder dilucidar certeramente si el objeto era una creación artística, si fue el oleaje el que modificó al objeto, o si más bien estaba siendo testigo del juego del tiempo con la naturaleza. Simplemente arrojó el objeto de nuevo al mar, aunque el enigma siguió presente en su espíritu nunca eliminó su imagen por completo y la duda aumentó, la única manera de desembarazarse de ella y de lo que aquel objeto le causaba era indagando en la diferencia sobre lo que hace a algo un producto de la naturaleza, o de la humanidad. Pero esto, necesariamente, también complicaba el problema. Según el imaginario de Valéry, en aquel momento de hallazgo de dicho objeto, Sócrates contaba sólo con dieciocho años y “no conocía en su breve experiencia más que certidumbres” (Valéry, 2007, p. 66), pensaba en órdenes y en la distribución de las partes del conjunto de elementos que conforman al ser. Sócrates tuvo que elegir entre ser hombre o ser espíritu, ocuparse de unos aspectos de la vida, u ocuparse del *todo*: ser constructor de edificios o ser constructor de ideas, este fue el dilema. Por un lado, construir edificios implicaba solamente ocuparse de ciertos aspectos de la vida, mientras que la filosofía le ofrecía las herramientas para poder abarcar más plenamente los asuntos de la existencia y la condición humana, además de un aproximado conocimiento del todo en el espacio-cosmos. El hombre actúa porque ignora, e ignora gran parte de la constitución de lo natural, para llenar esos huecos de conocimiento, la humanidad inventa, calcula y construye.

Siguiendo el discurso de Valéry, el hombre percibe tres cosas: su cuerpo, su alma y el resto del mundo, o sea el espacio. Las creaciones del hombre se hacen para su cuerpo, lo que las hace útiles y las dispone al servicio de este; por otra parte, cuando lo que se crea es para el alma, se busca que sea *bello* además de placentero a la vista.

Es esto lo que a grandes rasgos narra Valéry en su ejercicio de imitación platónica, no sin plasmar su propio presente y contexto que refleja el entendimiento histórico de la arquitectura, permeado por una tradición latente procedente de La Antigüedad. En el *Eupalinos o el arquitecto*, podemos rastrear ideas que hoy se han convertido también en pasado; la obra es llamativa por su contexto ficticio, ambientada en un pasado remoto, que extrañamente se respeta y se mantiene vigente a manera de ley. En esta obra, Valéry aborda desde lo más esencial hasta lo más complejo del pensamiento arquitectónico de principios del siglo pasado. La parodia de este poeta francés hace referencia directa a la dialéctica platónica que hasta hoy se sigue reproduciendo como el modelo más indiscutible del discurso entre la filosofía, las artes y las ciencias, siempre que exista una necesidad de intercambio disciplinario mediante el diálogo. La importancia de esta obra radica en la posibilidad de crítica al esencialismo arquitectónico.

Cómo ya mencioné, Kipnis señaló la publicación de Valéry por el aspecto más llamativo de la parodia: Sócrates tuvo que elegir entre ser filósofo o ser arquitecto. Para Kipnis, el Sócrates de Valéry abandona la segunda opción por una imposibilidad de penetrar en la aplastante presencia de un objeto indefinido para encontrar en él una única verdad. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 8) Inmediatamente al concluir el comentario, Derrida interviene como si hubiese encontrado de pronto el vínculo perfecto para entrar en sus terrenos filosóficos comentando la relación que encuentra entre el texto de Valéry y el *Timeo*, de Platón.¹³ La arquitectura de Platón, pensándola como una metáfora sobre la estructura de sus textos, posee una monumentalidad que no tiene precedentes, así como la dialéctica platónica se ha intentado reproducir por las generaciones posteriores, al igual que las leyes constructivas de la arquitectura provenientes de La Antigüedad. En la obra de Valéry encontramos un prototipo de texto que se asemeja al de Platón en varios sentidos: por la autoridad que representa para la teoría arquitectónica, por su estructura sencilla y a la vez compleja, y por la permanencia de las ideas platónicas. Valéry asegura mediante la parodia y la retórica que su imitación es una forma en la que la voz y las ideas de los hombres citados se vuelven eternas.

Avanzada la reunión, Derrida comenta que entiende discursiva y filosóficamente la intención de los arquitectos de trabajar con términos filosóficos, aunque para él existe la dificultad

¹³ Jacques Derrida: *In fact the only idea I bought today was an interest in the role Socrates has in the structure of the dialogue of Plato's Timaeus*. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 8)

de trabajar con dos lenguas que le son ajenas.¹⁴ Sin embargo Derrida sí tuvo algún tipo de acercamiento al lenguaje arquitectónico pues leyó un texto publicado por Eisenman titulado *Fin D'ou T Hou S*,¹⁵ donde Derrida dice que efectivamente identifica la crítica al origen, al antropomorfismo y a la estética, que en sí mismas reflejan la consistencia de una deconstrucción del pensamiento arquitectónicos. El trabajo de Eisenman según Derrida, propone una anti-arquitectura o, mejor dicho, una *anarchitecture* —anarquitectura—. Por supuesto, la idea no es simple y la compara con lo que él mismo hace como anti-arquitectura, bajo el tradicional sentido que implica el uso del prefijo *anti-*. Derrida auto-inspecciona sus propuestas y se identifica con el propósito constructivo de la arquitectura pues de alguna manera cuando escribe, a su modo ha tenido la sensación de ser un constructor, un arquitecto. Manifiesta que ha sentido vagamente que aquello que escribe sin importar el tipo de texto, tiene una dimensión arquitectónica: una anti-arquitectura, pero con estructura arquitectónica. En definitiva, dice Derrida, desde la escritura es posible construir.

Un tema que se abordó con frecuencia en las reuniones fue como ya mencionamos, la inquietud de Eisenman por la problemática en torno al par axiológico *presencia/ausencia*. Pensado desde un contexto arquitectónico, la ausencia no tiene nada que ver con la arquitectura, es todo lo contrario. Es decir, la arquitectura es íntegramente presencial.

Eisenman plantea que a partir de la arquitectura de León Battista Alberti¹⁶, quien mezcló lo antiguo y lo moderno desde su contexto, es posible rastrear los comienzos de una división entre *presencia* y significado. Desde el Renacimiento, la arquitectura se ha desarrollado como un arte representativo, es decir, que ha invocado a fuentes externas para lograr su significación. La arquitectura que Eisenman critica es aquella que se sirve de la presencia del pasado para ejercer un dominio sobre la ausencia de nuevos significados; la arquitectura que él persigue entonces implica la operación igualitaria de presencia y ausencia. Derrida desde su perspectiva, opina que Eisenman sigue poniendo énfasis en uno de los dos opuestos, que la ausencia hará contrapartida a la presencia, subrayando que bajo tal procedimiento no deja de existir una dicotomía, ni operan

¹⁴ Se refiere a el uso de la lengua inglesa en la que se expresó en estas reuniones y al lenguaje de la arquitectura, de la que se declara incompetente.

¹⁵ *The first premise of the Fin D'ou T Hou S is that the world can no longer be understood in relation to any "absolute" frame of reference defined by man.*(Davidson, Cynthia., 2006, p. 84)

¹⁶ -1404-1472- Arquitecto y primer teórico artístico del Renacimiento Italiano. Es una figura emblemática por su carácter polifacético, incursionó también en la poesía, la filosofía y las matemáticas.

por igual ambos valores. Derrida considera que más bien han estado discutiendo sobre axiomas inflexibles y que estas ideas necesariamente tienen que relacionarse con las demandas reales del parque. Eisenman admite ser menos hábil para hacer arquitectura como la que Derrida propone, y sin embargo persiste en la tarea de vencer aquellos mismos valores clásicos que le frenan.

Durante la charla, Derrida pide un momento para volver a la única idea que trajo consigo para la reunión y menciona una vez más el momento en que Tschumi le pidió participar en el proyecto, describiendo el vacío que la propuesta le presentó y narra:

Estaba en medio de la escritura de un texto, [...] en el cual ya había trabajado doce años atrás, que aborda un pasaje enigmático del *Timeo*, un pasaje que ha alucinado a generaciones de filósofos. En él, Platón habla sobre un lugar. El nombre de este singular y único lugar es *Khôra*. En griego, *Khôra* significa lugar en diferentes sentidos: lugar en general, residencia, habitación, el lugar donde vivimos, el país. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 9)¹⁷

Al tema de *Khôra*, Derrida le ha dedicado un texto, pero cabe mencionar que el primer encuentro con Eisenman sucedió antes de su publicación. Gracias al resultado que arrojó su investigación sobre *Khôra*, el filósofo pudo de inmediato relacionarlo a lo arquitectónico. *Khôra* es una palabra-concepto-nombre del griego antiguo que aparece en el *Timeo* de Platón, en este diálogo el sabio Timeo instruye a sus amigos, incluido Sócrates, en temáticas como la del origen del Cosmos y el autor de éste. El *Timeo* es un diálogo que lo abarca todo, desde los elementos más básicos que componen lo más pequeño que conocemos, hasta el origen de las figuras geométricas, las especies, la humanidad, las pasiones, los sentidos, la luz, los colores; pero lo que más nos interesa aquí es el papel que juega el demiurgo-arquitecto en toda esa composición al crear un tercer género de lo existente que es *La Khôra*.

Khôra, el ensayo de Derrida nos ofrece un perfil de lo que en la obra platónica se reconoce como una de las primeras ideas conceptuales del lugar que derivó en el concepto de espacio, en el capítulo dos, abordaremos estas ideas, pero hay que adelantar que sin espacio y sin

¹⁷ La traducción e interpretación son propias. Cito:

I was in the midst of writing a text in how__ to the philosopher Jean-Pierre Vernant, which had to do with something I taught twelve years ago coming a very enigmatic passage in the Timaeus, a passage which has amazed a generation of philosophers. In it Plato discusses a certain place. The name for this singularly unique place is chora. In Greek, chora means "place" In very different senses: place in general, the residence, the habitation, the place where we live, the country. It has to do with an interval; it is what you open to "give" place to things, or when you open something for things to take place. If I were to summarize very roughly the context in which those three or four pages discussion chora appear, I would say that it is something which is not simply Platonic. Chora is something Plato cannot immediately assimilate into his own thought. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 9)

lugar no puede haber arquitectura. En el texto, Derrida ofrece su interpretación de la palabra *Khôra*, noción irreductible de todo lo que da coherencia al espacio, es un término desconcertante y poco reconocido en la estructura platónica, localizado en un paraje que rebasa el propio sistema platónico y su arquitectura aparente, es una fractura que articula posibilidades. *Khôra*, en palabras de Derrida, es un tipo híbrido del *ser lugar*. El fragmento sobre el tercer género de cosas que es *Khôra*, es parte crucial para el desarrollo del intercambio entre Derrida y Eisenman, por el particular interés que despertó en el filósofo y los arquitectos. A continuación, es indispensable ofrecer un panorama más amplio sobre el pasaje 48e a 49d del *Timeo*, con el fin de mostrar su importancia para este proyecto.

1.2. *Khôra*. La arquitectura de Platón

¿Por qué el *Timeo* se considera uno de los escritos más paradigmáticos de la obra platónica? ¿Qué límites tiene este texto entre una estructura o una arquitectura? Y lo más importante ¿qué motiva a Derrida a vincular el diálogo con el jardín de *La Villette*? En este apartado, presento a grandes rasgos lo que en él se aborda.

Timeo fue contemporáneo de Sócrates y perteneció al movimiento de los pitagóricos; Platón se dice, fue probablemente alumno de *Timeo*, quien se encontraba ya en la cúspide del conocimiento filosófico y además se le consideraba un político excelso. El diálogo es sin lugar a duda auténtico, a pesar de que se ha cuestionado su autenticidad debido al cambio particular en su discurso en este diálogo, que parece haber sido influenciado por un tercero.

En el diálogo hay momentos inexplicables, sin embargo, el relato se apega al mundo ideal platónico configurado entre mitos y realidades. Se ha catalogado como un discurso flotante, sin un sustento previo o posterior en la obra platónica. El discurso en sí mismo es difícil de ser transmitido, premisa que anuncia el mismo *Timeo*. Parece como si hubiese una doctrina superior, un entendimiento que rebasa a la oratoria y a la escritura en este intento de conocer cómo se ha creado el Cosmos. Los especialistas hablan acerca de una doctrina no escrita de Platón, que explicaría la existencia de este diálogo. Siguiendo las interpretaciones de Duran y Lisi, Platón presenta tres dificultades para entender la cosmología: la del objeto, la del discurso y la de los potenciales receptores, o sea, los futuros lectores. Se cree que la lección dada aquí por *Timeo*

estaba dirigida a los discípulos que ya estaban iniciados en la filosofía platónica, los alumnos de La Academia. Lo anterior se deduce de las fechas de creación de los textos y de la poca recurrencia a la figura de Sócrates, característica de los diálogos de madurez, así se ha determinado que el *Timeo* pertenece al final de la vida de Platón.

En este diálogo se encuentran reunidos por el filósofo ateniense, además de Sócrates y Timeo, Críticas y Hemócrates; los cuatro son reconocidos filósofos que se especula, se encontraban ya en una etapa de vejez. Los participantes comienzan el diálogo rememorando lo que habían hablado anteriormente sobre la composición social del Estado, el origen de Atenas, y su ancestral disputa con la Atlántida, hablan también acerca del Estado y la jerarquía social en *La República*, además de las virtudes individuales de los hombres y el lugar de las mujeres en la sociedad. Abordan el origen del Cosmos acompañado de la creación del tiempo y de lo eterno, nos conducen a pensar en el caos y el orden; según estos, todo inicio es caótico, pero tiende a una disposición preconfigurada. El final del diálogo se enfoca en la educación del alma que, en el mejor de los casos, en *La República* ideal, serán las almas de los hombres instruidos las adecuadas para desarrollar y poseer un alma en armonía; la educación, en resumidas cuentas, sería una educación filosófica.

Se ha catalogado al *Timeo* como una explicación teológica, primero de la creación del mundo y luego de la humanidad. El Cosmos ha sido creado por una razón suprema —por el Demiurgo, arquitecto del Cosmos— que da forma a todas las cosas. Pero nuestro interés se concentra en la explicación del lugar o el espacio (*Khôra*) como principio (*arché*) del mundo, porque el espacio es aquí el receptor de la forma. Cito el enigmático y extenso paraje que va de 48e a 53e, el cual nos permitirá comprender mejor lo escrito por Derrida:

Timeo: [...] El comienzo de nuestra exposición acerca del universo, por tanto, debe estar articulado de una manera más detallada que antes. Entonces diferenciamos dos principios, mientras que ahora debemos mostrar un tercer tipo adicional. En efecto, dos eran suficientes para lo dicho antes, uno supuesto como modelo, inteligible y que es siempre inmutable, el segundo como imagen del modelo, que deviene y es visible. En aquel momento, no diferenciamos una tercera clase porque considerarnos que estas dos iban a ser suficientes. Ahora, sin embargo, el discurso parece estar obligado a intentar aclarar con palabras una especie difícil y vaga. ¿Qué características y qué naturaleza debemos suponer que posee? Sobre todas, la siguiente: la de ser un receptáculo de toda la generación, como si fuera su nodriza. Aunque lo dicho es verdadero, deberíamos hablar con mayor propiedad acerca de él, lo que no es fácil, especialmente porque hay que comenzar con las dificultades preliminares acerca del fuego y de los otros elementos por lo siguiente: porque es difícil decir acerca de cada uno de ellos a cuál se le aplica con más propiedad el nombre de agua que el de fuego o a cuál qué nombre más que todos o uno en particular, de tal modo que se use un

discurso fiable y sólido. ¿Cómo trataríamos, entonces, esto mismo de manera probable y de qué manera y planteándonos qué problemas?

En primera instancia, tomemos lo que acabamos de denominar agua. Vemos que cuando se solidifica, así creemos, se convierte en piedras y tierras, pero cuando se disuelve y separa, se convierte en viento y aire, y el aire, cuando se quema, en fuego, y el fuego se vuelve a combinar, se apaga y retoma a la forma del aire, y el aire torna a reunirse y condensarse en nube y niebla y de éstas, que se concentran todavía más, fluye el agua; del agua, nuevamente, tierra y piedras y así, como parece, se dan nacimiento en ciclo unos a otros. Por cierto, si ninguno de éstos se manifiesta nunca de la misma manera, ¿cómo no se pondría en ridículo quien afirmara no sin reservas que cualquiera de ellos es éste y no otro? Imposible; es mucho más seguro hablar acerca de ellos suponiendo lo siguiente: cuando vemos que algo se convierte permanentemente en otra cosa, por ejemplo el fuego, no hay que denominarlo en toda ocasión 'este' fuego, sino siempre 'lo que posee tal cualidad' y no 'este' agua, sino siempre 'lo que tiene tal característica, ni hay que tratar jamás nada de aquello para lo que utilizamos los términos 'eso' y 'esto' para su designación, en la creencia de que mostramos algo, como si poseyera alguna estabilidad, puesto que lo que no permanece rehúye la aseveración del 'eso' y el 'esto' y la del 'para esto' y toda aquella que lo designe como si tuviera una cierta permanencia. Pero si bien no es posible llamar a cada uno de ellos 'esto', lo que tiene tales características y permanece siempre semejante en el ciclo de las mutaciones puede ser denominado según las cualidades que posee, y así es fuego lo que posee en todo momento tal rasgo e, igualmente, todo lo generado. Sólo aquello en lo que continuamente aparece cada uno de ellos al nacer y en lo que nuevamente desaparece, debe ser nombrado por medio de 'esto' y 'eso', pero a nada de lo que tiene alguna cualidad, calor o blancura o cualquiera de los contrarios y todo lo que proviene de estos, se le puede aplicar la denominación de 'aquello'. Mas tengo que intentar expresamente de manera más clara todavía acerca de eso. Bien, si alguien modelara figuras de oro y las cambiara sin cesar de unas en otras, en caso de que alguien indicara una de ellas y le preguntase qué es, lo más correcto con mucho en cuanto a la verdad sería decir que es oro -en ningún caso afirmar que el triángulo y todas las otras figuras que se originan poseen existencia efectiva, puesto que cambian mientras hace dicha afirmación- y contentarse si eventualmente aceptan con alguna certeza la designación de «lo que tiene tal característica».[...](Platón, 1992, pp. 199 - 202)

Timeo relata a sus escuchas, cómo antes de la creación del Cosmos sólo había caos en él, aunque de inicio éste ya contaba con los cuatro elementos: —fuego, tierra, agua y aire—. Los elementos naturales siguiendo las preposiciones del diálogo en cuestión, se componen de figuras geométricas como principios superiores: triángulos rectángulos y triángulos isósceles, que son los que muestran las diferencias y las mutaciones entre los elementos. De estas mezclas y fusiones de elementos surgen las subespecies y las formas mixtas que se conocen. El diálogo explica cómo el Cosmos es un ente dotado de razón en sí mismo, de cuya esencia resulta la imagen y semejanza del Demiurgo. Platón habla aquí sobre el alma del mundo y el cuerpo del mundo, el alma es omniabarcante, mientras que el cuerpo del mundo tiene la capacidad de poder conocer todo lo sensible y lo inteligible: los dos géneros de cosas de donde todo surge. Así el mundo es producto de la conjunción de la inteligencia con la necesidad, en otras palabras, la razón y la sensibilidad. Según este discurso, estas dos cosas siempre obran en conjunto, sin embargo, hay un tercer

género que no es inteligible ni sensible, que participa de ambos géneros como algo que nutre como la nodriza, semejante a una matriz que genera espacio: un tercer género donde hay lugar, y todo se recibe, *La Khôra*:

[...]El mismo razonamiento vale también para la naturaleza que recibe todos los cuerpos. Debemos decir que es siempre idéntica a sí misma, pues no cambia para nada sus propiedades. En efecto, recibe siempre todo sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entra en ella, dado que por naturaleza subyace a todo como una masa que, por ser cambiada y conformada por lo que entra, parece diversa en diversas ocasiones; y tanto lo que ingresa como lo que sale son siempre imitaciones de los seres, impresos a partir de ellos de una manera difícil de concebir y admirable que investigaremos más adelante. Ciertamente, ahora necesitamos diferenciar conceptualmente tres géneros: lo que deviene, aquello en lo que devine y aquello a través de cuya imitación nace lo que devine. Y también se puede asemejar el recipiente a la madre, aquello que se imita, al padre, y la naturaleza intermedia, al hijo, y pensar que, de manera similar, cuando un relieve ha de ser de una gran variedad, el material en que se va a realizar el grabado estaría bien preparado sólo si careciera de todas aquellas formas que ha de recibir de algún lugar. Si fuera semejante a algo de lo que entra en él, al recibir lo contrario o lo que no está en absoluto relacionado con eso, lo imitaría mal porque manifestaría, además, su propio aspecto. Por tanto, es necesario que se encuentre exento de todas las formas lo que ha de tomar todas las especies en sí mismo. Como sucede en primera instancia con los óleos perfumados artificialmente, se hace que los líquidos que han de recibir los perfumes sean lo más inodoros posible. Los que intentan imprimir figuras en algún material blando no permiten en absoluto que haya ninguna figura, sino que lo aplanan primero y lo dejan completamente liso. Igualmente corresponde que lo que va a recibir a menudo y bien en toda su extensión imitaciones de los seres eternos carezca por naturaleza de toda forma.

Por tanto, concluyamos que la madre y receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible no es ni la tierra, ni el aire, ni el fuego ni el agua, ni cuanto nace de éstos ni aquello de lo que éstos nacen. Si afirmamos, contrariamente, que es una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible, no nos equivocaremos. En la medida en que sea posible alcanzar a comprender su naturaleza a partir de lo expuesto, uno podría expresarse de la siguiente manera: la parte de él que se está quemando se manifiesta siempre como fuego, la mojada, como agua; como tierra y aire, en tanto admite imitaciones de éstos. Pero, ciertamente, debemos investigarlos intentando dar una definición más precisa de aquello que habíamos definido como «lo que tiene tales características» ¿Acaso el fuego es algo en sí y todo aquello a lo que hacemos referencia en el lenguaje tiene una entidad independiente?, ¿o lo que vemos y cuanto percibimos a través del cuerpo, es lo único que posee una realidad semejante, y no hay, además de esto, nada en absoluto y en vano afirmamos que hay una forma inteligible de cada objeto, puesto que esto sería una mera palabra? En verdad, no es correcto que, mientras dejo el asunto presente sin juicio ni resolución, hable y afirme que es así, ni tampoco debo añadir un largo excursus a una exposición. Lo más oportuno sería que surgiera una definición relevante de pocas palabras. Por lo tanto, yo, al menos, hago el siguiente voto. Si se dan como dos clases diferenciadas la inteligencia y la opinión verdadera, entonces poseen una existencia plena e independiente estas cosas en sí -ideas no perceptibles de manera sensible por nosotros, sino sólo captables por medio de la inteligencia-. Pero si, como les parece a algunos, la opinión verdadera no se diferencia en nada de la inteligencia, hay que suponer que todo lo que percibimos por medio del cuerpo es lo más firme. Sin embargo, hay que sostener que aquellas son dos, dado que tienen diferente origen y son disímiles. En efecto, la una surge en nosotros por medio de la enseñanza razonada y la otra es producto de la persuasión convincente. Mientras la primera va siempre acompañada del razonamiento verdadero, la segunda es irracional; la una no

puede ser alterada por la persuasión, mientras que la otra está abierta a ella y hay que decir que aunque cualquier hombre participa de esta última, de la inteligencia sólo los dioses y un género muy pequeño de hombres. [...] (Platón, 1992, pp. 202 - 204)

El Demiurgo, creador supremo, da vida a los dioses que se encuentran en categorías subordinadas a él, aquí Platón sigue la cosmogonía narrada por Hesíodo y Homero, sin embargo, se sobreentiende que todos los dioses han sido creados por el arquitecto del mundo. Bajo dicha lógica hay dioses superiores e inferiores; los dioses inferiores son los encomendados a la creación del humano. El Demiurgo solo le proporciona al humano la razón, mientras que el alma humana surge de la propia alma del mundo. Timeo expone, además, la idea de que el alma tiene la facultad de transmigrar por las leyes del destino, y el alma al ser inmortal recibe una fuerte sacudida al entrar al cuerpo mortal del humano. El cuerpo humano ha sido dotado de un pequeño Cosmos que, a semejanza del creador, tiene en sí algo esférico; refiriéndose con ello a la cabeza que alberga lo más preciado del cuerpo: la morada del alma donde reside un pequeño universo perteneciente a cada individuo. Gracias al alma, las cualidades sensibles del mundo son percibidas por el cuerpo: temperatura, peso, textura, sabores, y olores; lo que no se percibe gracias a los sentidos, se percibe por el pensamiento, así Timeo continúa con su explicación:

[...] Si esto se da de esta manera, es necesario acordar que una es la especie inmutable, no generada e indestructible y que ni admite en sí nada proveniente de otro lado ni ella misma marcha hacia otro lugar, invisible y, más precisamente, no perceptible por medio de los sentidos, aquello que observa el acto de pensamiento. Y lo segundo lleva su mismo nombre y es semejante a él, perceptible por los sentidos: generado, siempre cambiante y que surge en un lugar y desaparece nuevamente, captable por la opinión unida a la percepción sensible. Además, hay un tercer género eterno, el del espacio, que no admite la destrucción, que proporciona una sede a todo lo que posee un origen, captable por un razonamiento bastardo sin la ayuda de la percepción sensible, creíble con dificultad, y, al mirarlo, soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe. Cuando despertamos, al no distinguir claramente a causa de esta pesadilla todo esto y lo que le está relacionado ni definir la naturaleza captable solamente en vigilia y que verdaderamente existe, no somos capaces de decir la verdad: que una imagen tiene que surgir en alguna otra cosa y depender de una cierta manera de la esencia o no ha de existir en absoluto, puesto que ni siquiera le pertenece aquello mismo en lo que deviene, sino que esto continuamente lleva una representación de alguna otra cosa. Además, el razonamiento exacto y verdadero ayuda a lo que realmente es: que mientras uno sea una cosa y el otro, otra al no generarse nunca uno en otro, no ha de llegar a ser uno y lo mismo y dos al mismo tiempo.

Por tanto, recapitulemos los puntos principales de mi posición: hay ser, espacio y devenir realidades diferenciadas, y esto antes de que naciera el mundo. La nodriza del devenir mientras se humedece y quema y admite las formas de la tierra y el aire y sufre todas las otras afecciones relacionadas con éstas, adquiere formas múltiples y, como está llena de fuerzas disímiles que no mantienen un equilibrio entre sí, se encuentra toda ella en desequilibrio: se cimbría de manera desigual en todas partes, es agitada por aquéllas y, en su movimiento, las agita a su vez. Los diferentes objetos, al moverse, se desplazan hacia diversos lugares y se separan distinguiéndose,

como lo que es agitado y cernido por los cedazos de mimbre y los instrumentos utilizados en la limpieza del trigo donde los cuerpos densos y pesados se sedimentan en un lugar y los raros y livianos en otro. Entonces, los más disímiles de los cuatro elementos -que son agitados así por la que los admitió, que se mueve ella misma como instrumento de agitación-, se apartan más entre sí y los más semejante se concentran en un mismo punto, por lo cual, incluso antes de que el universo fuera ordenado a partir de ellos, los distintos elementos ocupaban diferentes regiones. Antes de la creación, por cierto, todo esto carecía de proporción y medida. Cuando dios se puso a ordenar el universo, primero dio forma y número al fuego, agua, tierra y aire, de los que, si bien había algunas huellas, se encontraban en el estado en que probablemente se halle todo cuando dios está ausente. Sea siempre esto lo que afirmamos en toda ocasión: que dios los compuso tan bellos y excelsos como era posible de aquello que no era así. Ahora, en verdad, debo intentar demostraros el orden y origen de cada uno de los elementos con un discurso poco habitual, pero que seguiréis porque por educación podéis recorrer los caminos que hay que atravesar en la demostración. [...] (Platón, 1992, pp. 204 - 206)

La información que Timeo ofrece en su diálogo es tan amplia, y sorprendente que incluso da una explicación del funcionamiento del metabolismo del cuerpo humano y sus órganos, ideas tan remotas y coherentes que no deja de asombrarnos. Timeo habla de todo, incluso de las enfermedades del cuerpo y del alma, como la locura. Aborda la dimensión de los sueños, y de la muerte. Además de la explicación del origen del Cosmos y del reino animal, Platón explica también la composición vegetal del mundo. Se ha considerado este escrito parte del proyecto político de Platón, que se encuentra ligado a su monumental *República*. En ella es posible identificar tanto el mundo de las ideas como al mundo sensible, dualismo que caracteriza a su filosofía. Platón ofrece una fundamentación natural de la ética y la política, sin desprenderla de una fundamentación ontológica del mundo físico. Todo lo que sucede dentro del mundo está mediado y limitado por las ideas, sensibles e inteligibles. Sin embargo, La *Khôra* es un lugar ilimitado que representa el receptáculo.

Dado que Platón hace uso de una metáfora arquitectónica, donde el mundo es diseñado por un arquitecto que construye sirviéndose de los materiales necesarios para ensamblar el tejido de un discurso, podemos decir que la filosofía de Platón es una arquitectura, que ofrece una interpretación para la comprensión del mundo que creemos conocer. (Platón, 2014, p. 96)

Una de las cuestiones indispensables a tratar en este apartado es: ¿Qué es lo que motiva a Derrida a vincular a *la Khôra* como lugar, con un proyecto de arquitectura? Partamos del ensayo que Derrida escribió sobre *Khôra*: es parte de una trilogía de ensayos dedicados a estudiar *el nombre*; el nombre para Derrida es en sí mismo más que el propio nombre, dice “lo otro”, como si hubiese múltiples significados en un simple nombre o en un simple acto de nombrar las cosas,

contiene más que el significado que dan las letras que lo componen, significa más que su enunciación. Un nombramiento es por lo tanto un acontecimiento. Cuando se nombra, la cosa aparece, se realiza. En “Papel Máquina”, Derrida escribió sobre *la Khôra* que: “[...]se convierte en el nombre de lo que nunca se deja de metaforizar a pesar de que *Khôra* pueda y no pueda dar lugar a tantas figuras analógicas.” (Derrida, 2003, p. 274)

En *Khôra*, ensayo que publicó en 1993, Derrida se refiere a *La Khôra* de Platón como el nombramiento de algo que ya era previo a cualquier determinación. Dice que ese nombramiento del lugar como *Khôra* es inmanente en la explicación ofrecida por Timeo, aparece de forma implícita en la creación del Cosmos, recibe tanto a lo inteligible como a lo sensible; el lugar es el elemento primigenio para que el demiurgo-arquitecto pueda trabajar. Timeo menciona esto tardíamente, casi como si estuviera a punto de olvidarlo, pero lo retoma a tiempo para señalar su importancia en tanto que nada podría existir sin tal concepto.

Ya mencioné que, en “Papel Máquina”, Derrida habla brevemente sobre *Khôra*, enfatizando que no pertenece a ninguna categoría, no obstante, es indispensable para la construcción el discurso señalar que se trata de un nombre sustituible e insustituible, es una cosa que no es cosa y que no tiene ninguna relación de analogía con nada. *Khôra* se desprende de un fenómeno-ontológico. Para su mejor comprensión, Derrida dice que la *Khôra* es:

[...] un nombre sin referente, sin un referente que sea cosa o ente, ni siquiera un fenómeno que aparezca como tal. Esa posibilidad desorganiza, por lo tanto, todo el régimen de la cuestión de tipo filosófico (ontológico o trascendental) sin ceder a un empirismo prefilosófico...No se anuncia ahí sino bajo la figura de lo imposible que ya no es una figura y que he intentado demostrar que nunca aparece como tal.” (Derrida, 2003, p. 275)

Derrida identifica que la dificultad del concepto se da por la *lógica de no contradicción*, aquella que se refiere a los binarios, — del tipo sí, no, o bien, orden/ caos—. Los opuestos en este caso, lo sensible y lo inteligible son desafiados por Platón según Derrida, pues *Khôra*, a pesar de la definición que da, no se contradice, cuando habla del tercer elemento que es *Khôra* no intenta encasillarle en ninguno de los dos concretamente. Como se señaló anteriormente, Timeo sugiere que el mundo está compuesto por dos principios, el inteligible y el sensible o visible, pero debe agregar un tercero adicional que no había sido necesario hasta ese punto del diálogo, este nuevo concepto es vago y difícil de explicar. Parece estar proponiendo una lógica distinta, por ello Derrida se interesó por *Khôra* ya que: “*La Khôra* parece ajena al orden del «paradigma» ese modelo intangible e inmutable.” (Derrida, 1993, p. 16) Antes de su participación en la

arquitectura, Derrida se interesó por la controversia en torno a los opuestos universales o los pares axiológicos. La filosofía se ha fundamentado en un sistema de oposiciones; en este sistema un concepto o término es el polo extremo de otro. Existe un buen número de oposiciones como lo sensible/inteligible, el adentro/afuera, lo privado/público, la ausencia/presencia, hombre/mujer, etc. Los axiomas estructuran el discurso ontológico y por tanto el discurso político.

Khôra es un género más allá de lo clasificable, es un lugar donde hay oportunidad para la oposición, pero al mismo tiempo es un lugar que no se somete a una ley antagónica que los opuestos proclaman. Para nuestro filósofo, *Khôra* oscila entre la exclusión y la participación, el concepto se mueve entre dualidades: “[...] (sensible/inteligible, visible/invisible, forma/sin forma, ícono o mimema/paradigma), pero la hemos desplazado hacia géneros del discurso (mythos/logos) o de relación con lo que es o no es en general.” (Derrida, 1993, p. 19)

Khôra tiene la capacidad de desplazarse del *ser*, al discurso. El discurso es matizado a partir del enunciador y obtiene su relevancia gracias a aquello con lo que se le relaciona. De lo analizado en el diálogo de Platón, podemos deducir, por tanto, que *La Khôra* es un discurso acerca del género, no sólo en cuanto a sus características físicas o metafísicas, “(inmutable e inteligible/corruptible, en devenir y sensible)” (Derrida, 1993, p. 20) sino, que Timeo mismo se refiere a ella con un género sexual. Cuando Timeo está presentando su explicación sobre el tercer género, se refiere a la *Khôra* o el lugar como una *madre*, una *nodriza*, una *matriz*, en femenino.

Derrida analiza las interpretaciones del *Timeo* ofrecidas por Albert Rivaud¹⁸ -1876 – 1956- y Luc Brisson¹⁹ -1946- donde no se interroga la retórica de la tradición platónica que hace uso de la metáfora, de la cual Derrida piensa que “[...]es un desvío sensible para acceder a un sentido inteligible.” (Derrida, 1993, p. 87) Al usar la metáfora nos enfrentamos a una problemática respecto a las interpretaciones que pueden hacerse de la obra platónica y en especial sobre este pasaje, sin embargo, no se trata aquí de criticar el uso de la palabra “metáfora”, que a veces es inevitable, en lo que el autor intenta enfocar su atención es:

[...]un punto donde la pertinencia de ese código retórico tropieza con un límite y debe examinarse como tal, devenir un tema y dejar de tener un mero carácter operativo. Es precisamente el punto

¹⁸ *La théorie de la χώρα et la cosmogonie du Timée*. En *Le Problème du devenir et la motion de matière dans la philosophie grecque depuis les origines jusqu'à Théophraste*. Rivaud, Albert. París: F. Alcan 1905, Capítulo 5.

¹⁹ *Le Même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platón*, Brisson, Luc. París: Klincksieck, 1974, pág. 197.

en que los conceptos de esa retórica parecen contruidos a partir de oposiciones «platónicas» (inteligible/sensible, ser como Eidos/imagen, etc.) a las cuales se sustrae justamente *Khôra*. La multiplicidad aparente de las metáforas (y también de los mitemas en general) no significa, en estos lugares, que el sentido propio sólo pueda devenir inteligible a través de esos desvíos, sino que la oposición entre lo propio y lo figurado, sin perder todo su valor, choca aquí con un límite. (Derrida, 1993, p. 89)

Lo propio y lo figurado tienen un límite, Derrida cuestiona los conceptos contruidos en la antigüedad que son los cimientos desde los cuales se sostiene a lo sensible y a lo inteligible. Al filósofo le interesa situar la *Khôra*, pues no sólo no tiene lugar en el dualismo ontológico platónico, sino que además rebasa la polaridad que existe entre *el sentido metafórico y el sentido propio*, así como el existente entre el *mythos* y el *logos*. El asunto es que *Khôra* sobrepasa la polaridad entre los sentidos, el metafórico y el objetivo, lo que le concede a la palabra un desprendimiento de cualquier género de sentido. Esto es una “consecuencia imaginada” para Derrida, es decir, *Khôra* “perturbaría el orden mismo de la polaridad”, (Derrida, 1993, p. 22) pero excede el horizonte del sentido, no se limita a ninguno de los dos.

Derrida explica que tiene preferencia por utilizar la palabra griega *Khôra* sobre cualquier traducción pues ninguna es suficientemente atinada, ya que “[...] las traducciones están presas en redes de interpretación.” Y la interpretación puede ser presa de la inevitable anacronía. No obstante, el autor reconoce que en esa multiplicidad de apreciaciones, *Khôra* refiere a un lugar, sitio, emplazamiento, región o comarca, figuras que Timeo expone a través de las metáforas de, madre, nodriza, receptáculo o porta matriz. A través de dichas figuras y su interpretación es posible entrever el significado que tenían en su propio tiempo. Para Derrida, no hay para *Khôra* una palabra exacta que él quiera proponer, el concepto se ha destinado a algo “imborrable”, que deja huella, interpreta Derrida, aun cuando lo que nombra, no se reduzca únicamente a su nombre. (Derrida, 1993, p. 24) La palabra puede carecer de esencia, pero posee en su lugar una estructura.

La palabra estructura y su significado tienen una connotación íntimamente ligada a la arquitectura. Esto parece confirmar que, por un lado, efectivamente hay un pensamiento arquitectónico-constructivo dentro de la explicación ofrecida por Platón a través de Timeo sobre la configuración del Cosmos. Por otro lado, hay un pensamiento arquitectónico que recurre a la metáfora y a la multiplicidad de significados dentro de los planteamientos y análisis filosóficos de Derrida. Con lo anterior no sólo me refiero a la deconstrucción, acepción que ya ha sido explicada anteriormente, sino que el mismo Derrida hace uso algunas veces de una metáfora arquitectónica

para sus razonamientos, sirviéndose de la imagen literaria de una “clave de bóveda”, o la “ruina de los fundamentos de un edificio cognitivo.” (Derrida, 2012, p. 13 y 65)

La estructura es algo que de manera lógica en el lenguaje, puede tener una representación esquemática; pensemos en la estructura de un objeto literario, por ejemplo, pero también podemos pensar en la estructura como algo que denomina un conjunto de componentes que conforman un cuerpo, o que soportan a un edificio. La estructura tiene entonces, al menos, dos sentidos: figurativa, como en la arquitectura, y no figurativa como en el cuerpo de un texto. Es innegable que la estructura tiene un orden y una razón de ser, en el caso arquitectónico, se da de manera física y palpable, mientras que en el literario es legible y entendible cognitivamente. En el ensayo titulado *Fuerza y Significación* que da inicio a “La escritura y la diferencia” (Derrida, 1967), Derrida escribe sobre la estructura que:

[...] la noción de estructura no hace referencia más que al espacio, espacio morfológico o geométrico, orden de formas y de lugares. La estructura se dice en primer término de una obra orgánica o artificial, como unidad interna de un ensamblaje, de una construcción, obra regida por un principio unificador, arquitectura edificada y visible en su localidad. (Derrida, 2012, p. 27)

En ese mismo libro se recopila otro ensayo dedicado justamente al tema del estructuralismo, titulado: *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, donde escribió que: “Los esquemas estructurales se proponen siempre como hipótesis que proceden de una cantidad infinita de información y a las que se somete a la prueba de la experiencia.” (Derrida, 2012, p. 395)

Ahora bien, si pensamos a la *Khôra* como una estructura, entonces lo que tenemos es un pensamiento constructivo que puede ser físico o figurativo, metafórico y metafísico en la composición del Cosmos. Por consiguiente, en el pensamiento platónico hay una arquitectura que configura el sistema cognoscible del espacio-mundo en el que existimos. Lo que nos atrae de *Khôra* es que el término no encierra nada, y tampoco se adhiere a ninguna determinación específica, recibe todo, pero no pertenece específicamente a nada. En este lugar que se abre con *Khôra* existe la multiplicidad de posibilidades del *ser*, del discurso y de la estructura.

Derrida reconoce al explorar el *Timeo*, que *Khôra* es una palabra que puede ser usada en sentido distinto al que la tradición le ha asignado. Al demostrar que *Khôra* es más estructura que esencia declara:

Y todo lo que queríamos demostrar es la estructura que, al hacerlos así, inevitables -refiriéndose a la trópica y a la anacronía-, hace de ellos otra cosa que accidentes, debilidades o momentos

provisorios. Al parecer la ley estructural no fue analizada como tal en toda la historia de las interpretaciones del *Timeo*. Se trataría en verdad de una estructura y no de una esencia cualquiera de la *Khôra*, a cuyo respecto la cuestión de la esencia no tiene sentido. ¿Cómo, al no tener esencia habría ella de sostenerse más allá de su nombre? La *Khôra* es anacrónica, «es» la anacronía en el ser; mejor, la anacronía del ser. Anacroniza el ser. (Derrida, 1993, p. 24)

Esencia/estructura, son dos nociones que Derrida contrapone con respecto al concepto de *Khôra*, la hipótesis de trabajo sobre este diálogo platónico versa sobre un orden o “[...]reunión, unidad, totalidad organizada por un *telos*.” El autor sugiere que las interpretaciones de Rivaud y Brisson intentan asignarle un valor a *Khôra*, que ha pretendido darle una forma determinada “[...]aunque ella sólo pueda ofrecerse o prometerse sustrayéndose a toda determinación [...]” (Derrida, 1993, p. 25) Lo que Derrida intentó en este ensayo fue exponer desde su propio análisis, cómo es que Platón se mueve en el diálogo del *Timeo* a través de esquemas. Sin embargo, ningún esquema interpretativo, ni siquiera el del propio Derrida, es certeramente estable en cuanto al significado de la palabra. Desde la hermenéutica tampoco se puede dar una forma a *Khôra*, ella es inaccesible, impasible, amorfa, virgen de cualquier tipo de antropomorfismo, *Khôra* no es forma (*eidós*), ni imitación (*mimesis*): “[...]no designa ninguno de los tipos de entes conocidos, reconocidos o, si se prefiere una vez más, recibidos por el discurso filosófico, es decir por el logos ontológico que constituye la ley en el *Timeo*. *Khôra* no es ni sensible ni inteligible.” (Derrida, 1993, p. 28)

Es un concepto que escapa a toda forma, a toda regla, a toda determinación y patrón y a cualquier tipo de concepción. En cambio, es un concepto que implica una doble exclusión, paradoja que al mismo tiempo implica lo que excluye. Una de las características que el autor encuentra en *Khôra* es que se sustrae de un orden de multiplicidad.

Analicemos otro aspecto relevante de este ensayo: Derrida habla sobre quitar el artículo definido a *La Khôra*, pues el artículo “la” es un tipo de señalamiento que define, y sin el artículo *Khôra* es un nombre que enuncia un significado distinto al concepto de “la” *Khôra*. Platón la designa como un ente femenino, y según Derrida, esta antropomorfización de *La Khôra* como madre y nodriza está relacionada con la concepción de lo femenino en la cultura griega. Lo que él busca suprimiendo el artículo femenino “la”, es dejarla libre, sin género, suspendida o sin determinación, pues no se le pueden atribuir propiamente cualidades, no *debe* determinarse, pero sí puede *dejarse* atribuir las propiedades de lo que recibe. La interpretación de Derrida es que, desde la antigüedad, *Khôra* parece haber tenido una función receptiva, con la capacidad de “[...]darles lugar a todas las interpretaciones, pero no posee ninguna propia. Las posee, las tiene,

porque las recibe, pero no las posee como propiedades, no posee nada propio.” (Derrida, 1993, p. 34)

No hay nada fortuito en la exposición de *Khôra* desde el planteamiento platónico, lo que hay es un proceso de suma de significados que se inscriben sobre *Khôra*, una de las interpretaciones de *Khôra* es la del lugar, pero tengamos en cuenta que *Khôra* no da lugar, aunque es un lugar dado. Esta lectura de la noción de lugar es la de un lugar que ha sido conferido, un espacio que propicia la creación y la construcción del mundo y que se ha abordado desde una postura filosófica, que recurre al mito para ofrecer la explicación del Cosmos, aunque Derrida concluye que la seriedad filosófica del diálogo no recaerá en el contenido mítico del texto.

Khôra abre un espacio vacío entre lo sensible y lo inteligible; este vacío es algo en sí mismo, es una apertura o grieta donde el cuerpo y alma del Cosmos tienen sitio, pero no le pertenecen propiamente, la propiedad parece no tener sentido en este paraje (Derrida, 1993, p. 44). *Khôra* no es lo mismo que caos, en *Khôra* lo que hay es abismo. Platón desde la interpretación de Derrida, dijo que entre el ente y el ser está el lugar. Ambos se expresan de distinta manera ahí, hay una diferencia de espacio entre ambos lo que una grieta entre los conceptos de los que *Khôra* escapa. El lugar es un elemento físico que contiene cuerpos, pero no tiene forma específica. La indeterminación genera una apertura, que da paso, abre lugar, es un espacio de posibilidad, que es el reflejo de todo lo que recibe y no a la vez, porque no puede apropiarse de nada, ni puede contener nada. El abismo afecta las formas del discurso sobre los espacios, tal que cuando hay un discurso acerca del ser del espacio, el espacio se politiza, y, por tanto, los sitios, los lugares y los espacios son políticos porque hay tránsito en ello; este tránsito es un tipo de movimiento que genera distintas formas del discurso y su uso. La grieta que abre *Khôra* es un espacio político, un abismo que denota una diferencia, un lugar donde son posibles todos los discursos.

Khôra en todas sus apariciones en el *Timeo*, coincide siempre en hacer referencia a ese lugar político, un lugar importante que ofrece un contraste con el *lugar abstracto*, en palabras de Derrida: “*Khôra* «quiere decir» sitio ocupado por alguien, país, lugar habitado, sede designada, rango, puesto, posición asignada, territorio o región.” (Derrida, 1993, p. 51). Es siempre un lugar en el que convergen cosas que juegan un papel en el espacio, por lo que no puede ser tratada como un espacio vacío, ni como un espacio geoméricamente definido, tampoco como una presencia y menos aún como una presencia absoluta.

Me parece importante mencionar que nuestro autor hace una analogía entre la figura de Sócrates y *Khôra*, esta curiosa reflexión identifica al maestro de Platón semejante a *Khôra*, o sea, como un tercer género. Recordemos cómo Sócrates se presenta a sí mismo por medio de los textos de Platón: sin pertenecer a un rango determinado, no es ni sofista, ni poeta, ni imitador, ni filósofo ni político, tiene un poco de todos ellos, pero no se reconoce como parte de ningún grupo. Estas reflexiones me conducen a pensar que la deconstrucción es en sí un tercer género, es decir, no es ni construcción, ni destrucción. Desde mi perspectiva, Derrida recurre a los griegos para justificar de alguna manera que su planteamiento acerca de generar fracturas y opciones de escape ante lo determinado no es nuevo.

Resumiendo lo correspondiente al diálogo, reconocemos que hay un tratamiento del lugar, dónde los géneros de lo existente respecto al discurso de la composición del Cosmos juegan un papel importante en la discusión sobre la localización del origen de las cosas, porque estos al trabajar en conjunto crean la posibilidad de un tercer género de cosas y de espacios. *Khôra* es algo así como un antecedente que *da lugar*, que da sitio al sitio, es una especie de introducción donde se puede contemplar el espacio en dónde aparecerá el acontecimiento. Platón plantea el escenario donde todo puede tener cabida, *Khôra* es un “[...]destinatario receptivo, receptáculo de todo [...]” lo que en este tercer género no identificado puede acaecer. De alguna manera este lugar recibe más de lo que da. Este tercer género no pertenece al femenino, porque *Khôra* es más bien disimetría: un espacio que guarda una relación con todo lo que se presenta en pareja, pero no pertenece a ninguno de los polos que conforman las dualidades. “Ella escapa a todo esquema antropto-teológico, a toda historia, a toda revelación, a toda verdad [...]” (Derrida, 1993, p. 80) *Khôra* es pre-origenaria, independiente, no relacionable, es un intervalo que recibe, un espacio que aloja.

Derrida considera que el discurso sobre *Khôra* es bastardo, proviene de un origen ilegítimo que parte de una necesidad que no genera, ni engendra. Precede a la historia y recibe todo tipo de oposiciones de las cuales no participa, lo cual no significa que sea estático, todo lo contrario, como todo movimiento de creación que revoluciona lo existente, sólo es posible a partir de la combinación de tiempo y espacio. Para entender *Khôra* hay que remontarse al origen del Cosmos y dice: “[...]la analogía es manifiesta: una inquietud de composición arquitectónica.” (Derrida, 1993, p. 84). Para crear un “logos bien compuesto” se necesita de una materia moldeable, que se asemeje a un cuerpo vivo. Para concluir este apartado entendamos a *Khôra* como una maqueta

pre-originaria de composición textual, artística, habitable, etc., *Khôra*, a pesar de que Platón jamás lo expuso así, servirá como material primario en la conformación de espacios. Desde la filosofía, *Khôra* nos sirve para pensar que existe un elemento receptivo para todo tipo de creación, es un fin que concuerda con el inicio.

I.3. La correspondencia Eisenman – Derrida

Derrida, durante las reuniones, presentó su texto sobre *Khôra* desde distintos aspectos y a partir de la primera reunión decidieron usar el término *Khôra* para nombrar su propuesta arquitectónica el proyecto del jardín. Pensar ese espacio, con ayuda del concepto *Khôra*, brindaba la posibilidad de representar el concepto físicamente como un espacio libre y abierto, pero la intención se vio limitada por múltiples razones. A continuación, seguiremos inspeccionando los fragmentos más destacados durante las reuniones y las cartas entre Derrida y Eisenman, así como el ensayo de Derrida dedicado a Eisenman titulado “*Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*”: textos que nos permiten comprender la trascendencia del encuentro entre Tschumi, Derrida y Eisenman. El eje principal del intercambio entre los participantes es el diseño del jardín, mientras que los ejes secundarios se rigen por subtemas como la presencia y la ausencia en la arquitectura, la habitabilidad, la metáfora fundacional, la deconstrucción, y por supuesto *Khôra*.

A Derrida le interesaban las conclusiones que pudiese generar el diálogo, aunque la prioridad era pensar la arquitectura para un espacio público, que fuera capaz de gestar un lugar que posibilitara una nueva experiencia a los usuarios. Cuando se piensa en la creación de un espacio público hay que considerar las necesidades y seguridad de los visitantes teniendo en cuenta la pluralidad generacional y la diversidad de procedencias sociales y culturales. El espacio público, por excelencia debe ser inclusivo y abierto, impredecible y espontáneo por la cantidad de identidades que concurren en ese sitio en común.

Derrida confiesa que su sueño es hacer que lo que pudiese ocurrir en el jardín tenga una relación de manera simbólica o conceptual con la estructura de *Khôra*, donde todo entra y se recibe, sin que le pertenezca propiamente porque lo que recibe no se queda, aunque lo que recibe hace algo en el lugar “como si fuera impreso por reflexión, e instantáneamente borrado, eliminado”. Para materializarlo, el equipo especula que podría haber una superficie de arena o

agua dependiendo la ocasión, quizás en esa superficie podría haber algunas formas que representen el paradigma de *Khôra*, proyectando una sombra sobre la arena o un reflejo sobre el agua o algo similar. Así el paso variable del visitante podría afectar las sombras o el reflejo en el agua de alguna manera sin que dejase ningún rastro estático.²⁰ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 10)

Eisenman por su parte opinó que tendrían que hacer algo que tuviera una aplicación general, evitando el tipo de materiales que sugería Derrida debido a que el agua y la arena tienen una propiedad cambiante y su manutención agregaría una dificultad técnica. El arquitecto propone el uso de otros materiales y agrega: “Si usamos piedra, madera o concreto podríamos ser capaces de sugerir la presencia de la ausencia de *Khôra* sin aludir a una experiencia sagrada.” (Derrida & Eisenman, 1997, p. 10). Derrida complementa estas ideas añadiendo que *Khôra* es para él una ficción que no tiene referencia en el pensamiento platónico, tampoco tiene una historia organizada con principio y final, y no se constituye de materia física, en consecuencia, construir algo tan abstracto, relacionado con un texto filosófico representaba un verdadero reto.

Eisenman propone el diseño de un programa más específico sobre el jardín de *Khôra*, lo propone teóricamente: anexar la concepción de *poiesis* para diseñar el proyecto, porque según él, la diferencia entre la construcción y la arquitectura descansa en algún contenido poético; la arquitectura que conciben en conjunto dice, tiene que ser indicativa pero también poética. Derrida escribió entonces en “*Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*”, que en efecto, en la arquitectura hay otro tratamiento de la palabra, otra poética que es legítima en la creación arquitectónica que no está necesariamente sometida a un orden discursivo. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 174)

Por otra parte, Eisenman menciona que encuentra sentido en la analogía que hay entre construir arquitectura y construir un texto, pero aun así, hay una diferencia interpretativa puesto que cuando se escribe un libro, adquiere una estructura o configuración a través de la cual se pretende que sea leído, o sea en el orden en el que fue escrito, ese orden puede tener ritmo y

²⁰ La traducción es propia. Cito:

JD: *My ... I won't say my idea...my dream was that what was happening to them would have some essential relationship with the structure of chora, as if something was printed by reflection and instantaneously erased. There would be a Surface sand or water, for instance. On this surface, some forms, representing the paradigm, could cast a shadow on the sand, a mirror reflection on the wáter, or something similar. Then the passage of the visitor could affect the forms in some way which nevertheless leaves no stable trace.* (Derrida & Eisenman, 1997, p. 10)

cadencia; en cambio, cuando se lee arquitectura ésta no se lee con la misma secuencia con que fue diseñada eso marca una disimilitud, sin embargo, en ella también hay armonía y secuencia de ritmo.

Desde la perspectiva de Derrida, existe una estructura nominal en el texto, mientras que en la arquitectura el fenómeno estructural se da todo a la vez (Derrida & Eisenman, 1997, p. 11). Eisenman agrega que la arquitectura tiene dos dimensiones textuales: la dimensión vertical, la que se aprecia por fuera, en la fachada, y la interna que nunca se ve por completo, de ello se sigue que en la experiencia de la arquitectura se aprende más de la segunda textualidad que de lo que hay de trasfondo, no sólo hablando literalmente de la estructura, sino del trasfondo creativo, conceptual, utilitario e ideológico. El tema de la experiencia es un tema que el duplo abordó nuevamente en su correspondencia, tomando de referencia un texto de Walter Benjamin que se titula *Experiencia y Pobreza -1933-*. En este escrito Benjamin habla entre otras cosas, sobre una pobreza de la experiencia del pasado, por desear crear nuevas experiencias. En palabras de Benjamin “se borra la huella” cuando la experiencia se empobrece, en ese sentido el jardín de *Khôra* apuntaba hacia dejar una huella que enriqueciera la experiencia del visitante.

En el intercambio Derrida-Eisenman, se estudió una amplia gama de detalles que contemplaban al usuario y al espectador, problematizando su desenvolvimiento en el espacio, preguntándose si debería haber un visitante ideal que pudiera leer las dos dimensiones textuales o que pudiera al menos aprender más sobre el proyecto y el concepto. Analizaron si valdría más que la experiencia del sitio no necesitara de la comprensión del discurso configurado por la superposición de textos y la relación entre autores del proyecto: Tschumi, Derrida, Eisenman y Platón. Eisenman dudó que los visitantes tuvieran las herramientas necesarias para experimentar el texto, pues para ese cometido se requeriría de un visitante especializado, lo que provoca la exclusión de otro tipo de público. Entretanto Jeffrey Kipnis sugiere que no debería haber una expectativa experiencial al entrar en el jardín, alude a que se incite al visitante a la experimentación y acumulación de distintos recorridos que posibiliten múltiples lecturas del lugar, que permitieran la interpretación abierta del espacio, con esto concuerda Derrida.

El proyecto del jardín de *Khôra*, pretendía seguir la configuración del término, según la interpretación del filósofo, a pesar de que de antemano el concepto no podía ser representado, salvo negativamente. *Khôra* no es algo sagrado o teológico, es un espacio, aunque es un espacio

que no puede ser representado, por lo que fue un desafío traducirlo en algo sólido en la arquitectura: como un objeto constructivo absolutamente determinado.

Casi al cerrar esa primera reunión en Nueva York, Eisenman invita a Derrida a crear juntos un mecanismo que le dé sentido a su propuesta; para esto fue necesario desestabilizar la tipología de pensamiento “arquitectura” y desobedecer las reglas de la arquitectura clásica y tradicional. Necesitaban algo que fuese propenso a desarticular la función tradicional de un jardín y un simple paseo. Entre las ideas mencionadas, el arquitecto sugiere hacer algo inaccesible, ante lo que Derrida se opone absolutamente, pues un espacio público no puede ser por ningún motivo inaccesible para los visitantes.

Hay que mencionar, además, que el énfasis que Eisenman establece en esta primera reunión radica en vincular a *Khôra* con la presencia y la ausencia,²¹ desestabilizando los valores arquitectónicos de los objetos que representan la presencia y el origen de tales valores. La desestabilización, según el arquitecto, le daría al jardín el reconocimiento y autoría de su colaboración, pues desde la arquitectura se podrían confrontar las circunstancias del discurso establecido; en otras palabras, haciendo referencia a las ideas del mismo Derrida, Eisenman pretende imprimir *una firma* en el proyecto siguiendo la línea de un cuestionamiento discursivo.

Según lo que Derrida ha dicho sobre la firma, esta consiste en definir a partir de las nociones propias: dar significado. Reconocemos una firma en el momento en que identificamos una experiencia de nuestro cuerpo o ser en la obra. Relacionado con esto, en “Las artes del espacio”, Derrida dice que la firma del autor no sólo arrastra su propio cuerpo y su experiencia personal de contexto, sino que arrastra violentamente la experiencia del espectador, haciendo que este sienta de alguna manera lo que el autor experimentó. La firma para Derrida está mediada

²¹ En la carta de 1989 dirigida a Eisenman de Derrida, el filósofo le escribe al arquitecto que cree que puso demasiado interés en la ausencia, sus referencias a la ausencia es lo que más le causó problemas para entender su discurso arquitectónico, porque le parece que autoriza algunas interpretaciones religiosas que tienen que ver directamente con la presencia y ausencia de Dios en la arquitectura. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 161) Eisenman en su réplica responde a esta y otras cuestiones. Sobre el binomio, el arquitecto rebate que en efecto está preocupado por la ausencia, pero no en términos de una simple dialéctica presencia/ausencia. Para él, cada proyecto, cada objeto, tiene todo lo que no está inscrito dentro de él, a manera de rastros o huellas; se preocupa por la ausencia y no por los vacíos en vanos arquitectónicos, porque la arquitectura a diferencia del lenguaje se encuentra dominada por la presencia de representaciones que aluden al pasado, a una corriente o tendencia que configura la real existencia del significante implementado. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 187)

por los participantes que también son firmantes de la obra. La firma no se reduce a la autoría, “se necesita hacer algo más que escribir un nombre para firmar” (Derrida, 1990, p. 9).

La significancia de la firma sobrepasa lo que puede comprenderse de manera semántica a través de las unidades lingüísticas y sus combinaciones. La relevancia de la firma en la obra es la permanencia que rebasa su significación discursiva. La escritura para el filósofo respalda la existencia de la firma:

Por tanto, aparecerá una firma cada vez que ocurra un acontecimiento, cada vez que haya una producción de obra, cuyo acontecer no se limita a aquello que pueda analizarse semánticamente. Esta es su significancia: una obra que es más de lo que significa, que ésta ahí, que permanece ahí. Por lo tanto, desde este punto de vista, la obra entonces tiene un nombre. Recibe un nombre. De la misma forma que la forma del autor no se limita al nombre del autor, la identidad de la obra no está necesariamente identificada con el título que recibe en el catálogo. Se le ha dado un nombre y este nombramiento tiene lugar sólo una vez. Así existe una forma para cada obra de arte espacial o visual, que finalmente no es otra cosa que su propia existencia, su “tener lugar”, su existencia no presente, la de la obra como huella, como permanencia. Esto significa que uno puede repetirla, revisarla, reseñarla, caminar en torno a ella: estar ahí [...] (Derrida, 1990, p. 10)

Derrida aconseja que no confundamos la firma con el nombre, autoría o tipo de obra, porque la firma más bien atestigua el *acto*, el autor puede morir, pero la obra permanece. Desde su perspectiva, se requiere de una “comunidad social” que respalde y reconozca las obras. No hay firma si esta no se confirma, sin firma tampoco hay obra; esta legitimación depende de la sociedad, dicho reconocimiento no es posible si no hay autenticación. La firma tiende temporalmente hacia el futuro, porque este “instintivamente politiza” y se politiza. La obra no existe únicamente gracias a un único testigo, sino que entra en la esfera de lo público, pues podremos llamar obra de arte sólo a aquella que es visible a los espectadores, pues no hay tal cosa como la obra de arte privada. A saber, el arte, ya sea pictórico, musical, o performativo, bajo esta interpretación se hace para exteriorizar un pensamiento, una sensación, una visión que se comparte con los otros al representarse en la obra. El filósofo declara: “Para mí no existen obras de arte privadas, y lo que acabamos de analizar de la firma tiene que ocurrir en un espacio público, por tanto, político.” (Derrida, 1990, p. 11)

Eisenman y Derrida intercambiaron lecturas de textos escritos por ellos mismos y otros autores, así como planos y dibujos trazados también por el equipo. El intercambio era un intento por “invertir” sus profesiones: el arquitecto “dibujaría” por escrito proposiciones discursivas para configurar un esquema del proyecto, en tanto que Derrida intentaría hacer trazos y dibujos con perspectiva arquitectónica como una planta o un alzado. El primer encuentro cerró con la

asignación de tareas, Derrida debía leer algo de la obra de Eisenman y Eisenman leería, el *Timeo*, y “*Khôra*” de Derrida, a partir de ello podrían concordar en un punto de partida. Es interesante que el equipo decidiera comenzar su diseño desde un texto, al estilo de Bernard Tschumi; el programa arquitectónico parte del diálogo de Platón y la figura de *Khôra* en lugar de hacerlo por los metros cuadrados de la extensión de su terreno designado. El equipo tomó como primera referencia lo ya realizado por Tschumi y como segunda referencia a los textos.

En la segunda reunión con sede en París en noviembre de 1985, después de haber leído el texto de Derrida, Eisenman comparte las nuevas reflexiones que le generó la lectura: su comprensión de *Khôra* como un lugar, un receptáculo que debido a su naturaleza sólo puede dejar huella entre el ser y el devenir (Derrida & Eisenman, 1997, p. 33). A partir de ello hace la propuesta de crear un proyecto que por sí mismo *no tenga ser*, ¿Qué quiere decir con esto?, pues según lo analizado anteriormente, *Khôra* no podría ser una cosa definida, ni ser, ni no ser porque es partícipe de ambas.

Durante todo el desarrollo teórico del proyecto mantuvieron la compleja intención de hacer de *Khôra* un lugar representable, cuyo esfuerzo fue demasiado abstracto para la arquitectura. Desde mi perspectiva, Eisenman buscaba una lectura textual del jardín, es decir pretendía que en este fuera posible entrever el entramado de relaciones entre los autores en juego, a manera de capas superpuestas y entretrejidas. El entramado iniciaría con la historia del sitio, luego con la relación entre Tschumi y la nueva *Villette*, después estaría la capa en dónde interactúan Derrida y Platón con el *Timeo* y *Khôra*, y la última capa sería en la que Eisenman aporta su interpretación respecto a cómo crear una huella de *Khôra*. Como vimos en palabras de Derrida, *Khôra* es el nombre de algo en el cual todo será recibido,²² y en esta medida todas las propuestas fueron tomadas en cuenta.

Entre ellas se propuso que el jardín recibiera a un lector/visitante potencial, capaz de hacer una interpretación del espacio concebido, para ello quizás, este tendría que tener una preparación previa, un entrenamiento anticipado, lo que implica una educación particular. El lector o el visitante tendría que estar capacitado para interpretar y leer el espacio, es decir, que ellos como autores tendrían que capacitar a los usuarios para leer al jardín, para que pudiesen

²² Citando a Derrida: *Chora is the name for something in which everything will be received.* (Derrida & Eisenman, 1997, p. 34)

escribir en un texto su experiencia del espacio. La idea estaba totalmente alejada del propósito clásico de la arquitectura en relación con el usuario, podríamos decir que para este jardín brota un meta-propósito: el de capacitar a los lectores para escribir sobre su vivencia. Sobre esta relación entre la experiencia de la arquitectura y el espacio que derivaría en escritura, Derrida dijo que la escritura plasma un rastro porque hay dos tipos de escritura, una superficial, y una escritura profunda que es la que permanece en la obra. Lo superficial siempre podrá borrarse, pero una vez escrito, deja una huella.

Para Derrida fue complicado comprender a plenitud las ideas que se discutieron, ya que en la mayoría de las reuniones se habló minuciosamente sobre los detalles de la concepción de *Khôra* como arquitectura. Siguiendo el orden de la secuencia de los encuentros, en cada uno leemos momentos sustanciosos, sin embargo, este no es el espacio para referirse a cada uno de ellos, valdría más promover una traducción de estos diálogos al español para darles difusión.

Una idea propuesta por el equipo, que cabe ser mencionada aquí es: el propósito de escribir algo nuevo a partir del trabajo en equipo para dejar una huella en la teoría y una huella en la arquitectura. Para lograrlo Eisenman sugiere el uso de arena para escribir y del agua para borrar, también piensan en usar otros materiales como cristal, un espejo, etc., buscaban materiales y recursos que fomentaran la dislocación y una participación del visitante y su propio reflejo en el espacio.

Eisenman hace referencia a una casa -no menciona cual- que construyó, donde hay una habitación de cristal, cuyo interior puede contemplarse sólo desde fuera porque no es posible entrar; Derrida reacciona a esta idea afirmando que esa podría ser una buena analogía para *Khôra* pues es virgen, sin contenido y es totalmente independiente de lo que sucede, está vacía y al mismo tiempo no lo está. *Khôra* está desnuda, no hay historia ni cuento sobre ella, su estructura y esencia es desértica, pero *Khôra* también es un punto de origen. *Khôra* no es historia, ni teología, tiene que ver con algo antes de Dios, inclusive antes de la creación. El filósofo enfatiza que *Khôra* no es una palabra, es más bien una pre-palabra, anterior e independiente, es algo que ninguna arqueología podría alcanzar, pues no es una materia sustancial. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 35)

Renato Rizzi, aporta respecto al tema de *Khôra* que: *Khôra* es algo que existe en el pensamiento, es indefinible, pero de alguna manera también definible, vacío, y sin embargo lleno, se trata de algo bastante paradójico, en el momento en el que uno intenta comprenderlo

reducimos su valor porque no puede ser definido. Quizás *Khôra* es un estado imposible en la realidad, sólo existe en el pensamiento. Al tratar de definirlo uno va más allá de los límites establecidos. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 35) Derrida coincide en que *Khôra* no puede ser representada de ninguna manera, en ninguna arquitectura, por lo que no pudieron darle una forma arquitectónica, a veces el espacio no representable puede dar al visitante la posibilidad de pensar sobre la arquitectura, a pesar de que *Khôra* es imposible de representar. Para Derrida existe la posibilidad de capacitarnos y entrenarnos para comprender una arquitectura de la representación de *Khôra*. Hay un límite que tiene que ser asumido y representado para que el visitante o el receptor lo perciba, objetivo que asume cierta materialidad que necesariamente debe tener la huella de cierta borradura de aquellas formas posibles que se hicieran para *Khôra*. Eisenman opina que se trata de hacer una des-contaminación de la representación tradicional, porque todo lo propuesto será borrado hasta llegar a la estructura de *Khôra*, pero la huella sería la forma de un límite que debe definirse antes para hacerle arquitectura.

La sesión finaliza con la sugerencia de Eisenman de anexar al programa arquitectónico del jardín el entrenamiento o capacitación para los lectores/visitantes. En su programa tendrían que encontrar un medio de desprogramar la arquitectura tradicional y su imagen, para introducirlos en la posibilidad discursiva de cómo sería reprogramar la arquitectura con el objetivo de representar el lugar que *Khôra* significa; para alcanzar tal objetivo, habría que configurar el discurso y el límite del movimiento de este lugar. Eisenman pregunta: ¿Qué puede hacerse con este problema de manera figurativa? Derrida, por su parte, solicita tiempo para responder, pero a su vez, lanza una serie de preguntas sobre cómo pensar *Khôra* como espacio en la arquitectura: ¿Qué significa recibir? ¿Qué implica tener una estructura dentro de una estructura? Hay una imposibilidad para saber el origen de la estructura de *Khôra*, porque en un sentido *Khôra* es el principio de todo, pero en el sentido estricto de esta pre-palabra *Khôra* no es origen. El origen es la inscripción de algo por el Demiurgo en *Khôra*, así no es principio ni es origen, es imposible determinarle, Derrida opina que esto se debe a que el sentido de *origen* usualmente se relaciona con alguna historia, con alguna inscripción; en ese sentido, el origen es una inscripción de *Khôra*, es decir, el origen no está determinado, únicamente ha dejado una huella de dicho origen en *Khôra*.

Peter Eisenman cerró la sesión alegando que era importante para la arquitectura, que lo que estaban haciendo en aquel entonces trascendiera su tarea específica, buscaba que el proyecto para un jardín se convirtiera en un vehículo para hablar sobre la arquitectura misma como algo

que no es necesariamente un objeto representativo, ni un objeto estético regularizado, la contribución de este proyecto sería un estímulo para la discusión teórica de la arquitectura en general.

En la tercera reunión con sede en la ciudad de Trento, Italia, a mediados de diciembre de 1985, se abordaron pocas cuestiones de interés para esta investigación, ya que la charla versó en torno a establecer un programa más definido sobre la interacción de los visitantes con el jardín. En esta ocasión los participantes jugaron con los materiales, que podrían usarse para la construcción. Entre otros temas que sí me parece importante mencionar, es que esta vez, comenzaron a configurar el espacio empezando por el uso del concepto de cantera²³ que sería un primer sitio en el recorrido del jardín que se acompañaría del concepto del palimpsesto²⁴ como un segundo trance. La analogía fue la siguiente: del movimiento de las rocas de la cantera deriva el palimpsesto, el palimpsesto se quedaría con el rastro, la huella o el hueco de las rocas que alguna vez estuvieron allí. Como un tercer espacio del recorrido por el proyecto, Eisenman propone hacer uso del concepto de laberinto: como el sitio de destrucción de la naturaleza, una ruptura con la continuidad de la historia, pues desde este concepto paradójico es posible intentar definir *Khôra*, el lugar del no lugar.²⁵ Esta idea, transportada al proyecto, implicaba una superposición de capas

²³ Sobre la cantera Derrida escribió en "*Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*", que en francés hay una frase intraducible relacionada con la cantera y el espacio, cito:

En français mais cela reste intraduisible, on dirait: le titre se donne carrière. Carrière, c'est quarry. Mais se donner carrière, c'est aussi se donner libre jeu, s'appropriier un espace avec quelque insolence joyeuse. Littéralement, je l'entends ici au sens d'une carrière qui à la fois se donne gracieusement, libre son propre fond mais appartient d'abord à l'espace même qu'elle enrichit. (Derrida & Eisenman, 1997)

En la traducción de José Luis Llano Loyola:

En francés uno diría una frase que no puede traducirse: el título *se donne carrière*. *Carrière* significa cantera, pero *se donner carrière* es también dar rienda suelta, apropiarse de un espacio con cierta insolencia juguetona. Literalmente, lo entiendo en el sentido de *carrière* que se da a sí misma con liberalidad, ofreciendo sus propios recursos, pero perteneciendo en primer lugar al propio espacio que enriquece. (Derrida, 2009)

La cantera tiene una extraña economía, de la cual Derrida se mostró interesado. Hay un dentro y un afuera en la cantera; desde mi perspectiva la cantera se usa como metáfora y en ese sentido la cantera es capaz de deconstruirse para ofrecer otro espacio.

²⁴ El palimpsesto es un manuscrito antiguo en papiro que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

²⁵ Citando a Eisenman:

PE [...] *So, my proposal is a quarry, a palimpsest an a labyrinth. To complete the cycle, the erasure could be the bringing us stones back to the quarry, the replenishing of the quarry and the erasure of the labyrinth. [...] The labyrinth is the only Architectural metaphor for discontinuity and "no place". The labyrinth denies place. It suggest constant __ movement. There isn't any place in the labyrinth.* (Derrida & Eisenman, 1997)

como vimos anteriormente, para facilitar una lectura arqueológica sobre *La Villette*. Derrida, por su parte se preguntaba qué sentido tendría usar un laberinto, ante lo que Eisenman responde que el laberinto es una metáfora arquitectónica para la discontinuidad y el no lugar. El laberinto niega el lugar fijo, sin embargo, sugiere lugares constantes y movimiento constante, para Eisenman no hay lugar en el laberinto, sino que este se estructura desde la esperanza y el deseo de querer salir de él; esta complejidad no tiene nada que ver con la estructura de *Khôra*.

Derrida cuestiona la validez y necesidad de los tres tipos de espacios propuestos por Eisenman, -cantera palimpsesto y laberinto- quien por su parte, los justifica como una manera de hacer el proyecto efectivamente efímero y cambiante. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 46) El laberinto, es el objeto arquitectónico más cercano que encuentra el arquitecto para una no-narrativa, no lineal y no antropocéntrica. En cuanto a la insistencia de Eisenman de crear un laberinto para este jardín de *La Villette*, Derrida expresó sentirse en una relación muy ambigua con la idea, pues le gustaba, pero sentía que la propuesta estaba muy cerca del anhelo de encontrar una puerta de salida que no permitiría la reapropiación del espacio público que estaban buscando, debido a que la primera intención de este proyecto era la creación de un espacio público, invitar al usuario a apropiarse del espacio y no a salir con urgencia de él.

El filósofo declara que imaginar las tres facetas le resulta un pensamiento sencillo conceptualmente, pero el mayor problema reside en trasladar esas ideas a los materiales, las piedras, el concreto, pastas, arcillas, maderas y cristales, que sirvieran para imprimir el sentido del proyecto y a su vez para transformar la arquitectura. Parecía insostenible incluir a todo el público posible y además, la seguridad misma de los visitantes podría ser vulnerada en un espacio tal. Pero entonces, sino de esta manera ¿Cómo era posible diseñar algo como *Khôra* físicamente? ¿Realmente podría lograrse? ¿Contaban con los recursos y el soporte territorial para lograrlo? ¿Qué suerte de impresión tendría que plasmar el lugar al visitante? Fueron preguntas que surgían junto con las ideas del desarrollo del proyecto.

En esta ocasión Derrida mostró más interés por invertir los papeles de sus profesiones, enfatizando su preocupación en torno a la realización tangible del proyecto, pues le parecía que Eisenman estaba interfiriendo con ese fin material, por sus intenciones abstractas y oníricas para el lugar mientras que él mismo hacía del técnico preocupado por aterrizar y realizar estas ideas

tomando en cuenta las consecuencias prácticas del proyecto. Al filósofo le inquietaba que el programa ejecutivo del proyecto, así como las repercusiones de su construcción, se dieran con demasiada premura y por lo tanto creyó que el proyecto debía tener una forma y estructura sólidas antes de que fuese imposible introducirla en el espacio que les había sido designado. En primer lugar, tenía que gestionarse la manera en que los visitantes entenderían lo que la estructura de *Khôra* significa, para después hacerlos partícipes de ella; pues es a partir de esta participación directa que los visitantes podrían contribuir a la experiencia del espacio. Eisenman sigue pensando que impulsar la generación de un texto por parte del público, es fundamental para dicha experiencia, pero desde la perspectiva de Derrida sería imposible incentivar al público si este no tiene, ya sea la capacidad, el gusto, la imaginación o creatividad suficiente para escribir algo. La generación de texto por parte de los visitantes no tendría por qué ser obligatoria, podrían pasear por ahí con libertad sin dejar ningún tipo de huella escrita, conduciéndose simplemente como observadores.

Sin embargo el arquitecto insiste con que, en cada lugar dentro del jardín debería ser posible leer dos textos, uno dado por ellos y otro generado por el mismo público; el primero daría la oportunidad al visitante/escritor de articular el texto dado, con el que él mismo escribiría o borraría su experiencia; además de que a partir de la información dada, el visitante podría incluso formular preguntas sobre lo que le emocionó y sintió sobre su estancia, el segundo texto versaría más concretamente sobre la experiencia de su visita con respecto a lo que pudiera entender de *Khôra* plasmado en el espacio.

Sobre estas y otras cuestiones se debatía en el punto culminante de la discusión sobre el proyecto, por lo que Derrida sugirió volver a los ejes básicos de los cuáles se había partido en un primer momento: los cuatro elementos o materias primas que Timeo enumera: tierra, agua, fuego y aire, elementos de la composición del universo que no tienen orden, jerarquía o principio. Insinúa que estos podrían ser usados para la construcción del jardín —a excepción del fuego, que por seguridad era mejor reemplazarlo por luz— de tal forma que la borradora se realizaría por la combinación de agua y luz, piedra o arena. En este intento por conjugar las cuestiones experimentales que le preocupan a Eisenman, Derrida piensa en un lugar con luces y espejos, para este espacio podrían incluso hacer uso de la fotografía; pues según él, fotografía significa “escritura de luz”.(Derrida & Eisenman, 1997, p. 48) La fotografía como un bosquejo, permitiría registrar una huella del visitante, a través de una fotografía tomada por ellos mismos, que se

proyectaría por un tiempo determinado en algunos de los espacios que configurarían al jardín; la fotografía tendría cierta duración y luego desaparecería. Se pensó incluso en la posibilidad de usar otro tipo de recursos digitales, como la sonorización y el video, pero ninguna de estas ideas llegó a materializarse.

Derrida sostuvo hasta el final la única idea que veía como fundamental para entender *Khôra*: como receptáculo, ofrecer un lugar donde todo sería recibido. El receptáculo, en el análisis del filósofo, también se encuentra representado por la figura de Sócrates, el afamado filósofo de Atenas es para Derrida el medio para representar *Khôra*. Recordemos que en el ensayo *Khôra*, Derrida presenta a Sócrates como el escucha, el receptor; en sus palabras, Sócrates es el destinatario universal del discurso de Timeo. Debido a la imagen de resonancia del discurso que Sócrates recibe, Derrida propone hacer uso del sonido en el tercer sitio, ahí el visitante podría percibir y acoger lo que se ha dicho o escrito en relación con el concepto de *Khôra*.²⁶

He hecho estas observaciones para señalar que, en este punto clímax del diálogo entre el filósofo y los arquitectos, los participantes siguen sin poder concretar un programa real, pues superponer las capas que constituían la totalidad del proyecto era una meta inconcebible, e imposible de comunicar a un público no familiarizado con la filosofía platónica. El filósofo, en este punto, piensa que el programa a seguir debe ser simple y accesible para el común de la sociedad. Mantener el espacio como público es la prioridad del proyecto y al mismo tiempo uno de los retos más grandes, pues la arquitectura gubernamental implica siempre un contenido político, que no da lugar al espacio para los otros: es este el proyecto de una arquitectura de la deconstrucción, hacer espacio.

Es en este tercer encuentro se definió, que en la creación del proyecto debería haber dos historias: una sobre la relación Tschumi-*Villette*, y otra sobre Platón-Derrida; ambas se deberían fusionar en el trabajo Eisenman-Derrida. En el siguiente capítulo ahondaremos esta idea desde el análisis de Francesco Vitale, (Vitale, 2018); investigador y estudioso italiano de la obra de Jacques

²⁶ Volviendo al ensayo sobre *Khôra*, Derrida dice que los motivos ahí estudiados son en primer lugar, la inclusión de la narrativa de la creación del Cosmos en la narrativa de Timeo, es decir, la explicación mítica de la creación del universo relatada por Platón, luego Sócrates como *Khôra*, receptáculo del diálogo o receptor universal, y finalmente *Khôra* pensada como en un sueño híbrido. La idea de sueño es importante aquí pues de alguna manera al sueño, Derrida lo relaciona con el video por su interacción con la luz y con los *fantasmas*, haciendo referencia indirecta a su papel en la película *Ghost* en la que el filósofo participó.

Derrida y Bernard Tschumi, quien se ha dedicado a estudiar la relación entre deconstrucción y arquitectura; junto con el uso de la noción la esfera pública de Hannah Arendt.

La cuarta reunión sucedió nuevamente en Nueva York en abril de 1986. Hasta este punto, su labor anterior fue la de abrir una brecha entre el simbolismo tradicional en la arquitectura a partir de las escalas humanas, los polos de la representación occidental y la mimesis en la arquitectura que se ha servido siempre de la metáfora y la metonimia. Esto lo hicieron, a partir de la sugerencia de una apertura que podría ser una alegoría a *Khôra*. Su propuesta, a través de los tres sitios propuestos anteriormente, intentaba dislocar la noción de metáfora y metonimia a través de la fractura del tiempo y el espacio. Eisenman insiste en que cada sitio debería de tener la ausencia de los otros sitios como una huella, en un sentido de memoria y en otro sentido, para esperar un futuro o devenir.

El espectador siempre tendrá presencia, y memoria de su experiencia del espacio que diferirá de la de los otros espectadores, así que siempre habrá un dislocamiento con la direccionalidad de la narrativa preconfigurada. La dislocación es posible como condición de todo proceso de localización, de este modo el visitante no entendería en el primer sitio las condiciones de los demás espacios, pero cuando el visitante estuviese en los otros sitios, ella o él, se daría cuenta de que tienen memoria de lo que experimentó en el primer sitio, como recuerdo y anticipación al porvenir. La arquitectura que Eisenman y Derrida estaban intentando hacer, como reescritura del espacio, ponía en práctica una experiencia de dislocación que abriría el espacio mismo, irreductiblemente a lo otro, la dislocación sería una de las condiciones de su arquitectura que podría localizarse en el tiempo y en el porvenir. Esta experiencia sería puramente humana y dejaría de ser metafísica. La arquitectura tiene la capacidad no sólo de llenar el espacio con su materialidad, sino que también llena el espacio en el tiempo que viene. Según Francesco Vitale, en su texto en *Jacques Derrida and the politics of architecture*, Derrida consideraba un *evento* como la posibilidad en el futuro porvenir, como algo incierto e imposible de pronosticar absolutamente es decir en el evento o la eventualidad inciden lo desconocido y lo imprevisible, por lo tanto, en el evento se dan las condiciones para que la relación con lo otro pueda tener lugar. (Vitale, 2010, p. 223)

Eisenman retoma de Tschumi la noción de que el pasado sugiere el trazo del futuro, por ello, cada sitio debería contener a través de la superposición, una parte de los otros sitios, los tres deberían ser leídos como una unidad, cada sitio hablaría del otro en un nivel de interconectividad,

para que en los espacios se represente la superposición en diferentes escalas. Los tejidos superpuestos interactuarían entre ellos, así que, si se quita una parte del tejido, la continuidad de los sitios se interrumpiría. No hay tiempo ni lugar definido, pero sí una analogía de tiempo y espacio. Derrida aseguraba comprender las propuestas conceptualmente, pero no fue capaz de visualizarlo arquitectónicamente y fue ahí donde se estancó el proyecto.

Retomando el ensayo sobre *Khôra*, Derrida insistió en que no era posible fabricar una analogía física que fuese equiparable con lo que el equipo quería hacer, porque ya el mismo Platón se sirve de metáforas para describir algo para lo cual la metáfora es esencialmente inadecuada por lo tanto una estructura física resultaría aun más ajena. El receptáculo como metáfora, es un contenedor en el que los trazos le conforman y están a su vez inscritos en su forma. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 70). Pero para Derrida el receptáculo no puede ser un terreno, porque el receptáculo no es nada en el sentido material. No es inteligible, ni sensible, participa de ambos, pero al mismo tiempo no es ninguno, no es un algo, no es un ser. Lo que a Derrida le interesa de *Khôra* es que excede la existencia formal; es además un paradigma inteligible, pero también una emanación sensible. Lo inteligible participa del *ser* en mayor medida que lo sensible, aunque ambos son formas de la existencia. Pero *Khôra*, es un tercero que no pertenece al *ser*, así que esto abre una fractura, está a su vez abre un lugar: un interior, un espacio amplio que se inaugura, es un lugar, pero ese lugar es nada.

Derrida cree que las metáforas son falsos conceptos y por lo tanto no tienen pertinencia en la discusión del proyecto, para este caso en específico, las metáforas sirven sólo para deshacerse de la figura/terreno. Las metáforas son imposibles de evitar, sabemos que en algunos casos son inadecuadas, pero no podemos simplemente aniquilarlas del pensamiento.²⁷ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 70) Eisenman opina que más bien se está haciendo uso de alegorías, en el sentido de hablar diferente sobre lo otro, es decir, estaban intentando expresar una idea distinta sobre el espacio, y concuerdo con que justamente ese era el caso: el de proponer un lenguaje alternativo para hablar sobre arquitectura. Aquí Thomas Leeser,²⁸ interviene opinando que un simple sitio no puede no significar nada. El significado de cada sitio propuesto estaría necesariamente

²⁷ Citando a Derrida:

JD [...]But we cannot avoid metaphors. We know they are inadequate but we cannot simply avoid them, just as we cannot avoid buildings. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 70)

²⁸ 1952. Arquitecto americano. Uno de sus trabajos más icónicos es el *Museum of the Moving Image*.

ligado al siguiente sitio, a partir del movimiento en el tiempo y el espacio determinado. El visitante tendría que pasar por los tres para entender el significado de *Khôra* que se encuentra en medio, pero Derrida argumenta que *Khôra* es la amplitud del lugar que se abre en esa doble negación.

Para Eisenman lo importante del proyecto no es que los visitantes entiendan íntegramente la génesis del jardín, sino que el objetivo era que los usuarios se percataran que en el lugar existe la presencia de una actividad textual que nació a partir de la reflexión del espacio, como la posibilidad de pensar el espacio desde la filosofía. Eisenman busca que los visitantes sientan la dislocación en su expectativa ordinaria de lo que es un jardín. Derrida concuerda en que la experiencia debe sorprender o extrañar y Eisenman agrega además que es necesario evitar representar la oposición entre figura/terreno, evadiendo la tipología típica, para esto usaban la cantera, que no pertenece a la tipología tradicional de la arquitectura. Su razonamiento al proponer el uso de una cantera es que cuando se excava o se desentierra un material en particular éste procede de una ubicación específica, con un significado, o un rasgo identitario, está es su especificidad, porque cuando se mueve una piedra, se deja un hueco, una brecha o una diferencia, lo que Eisenman llama “presencia de la ausencia de la piedra”, menciona además, que no se trata de alterar la tierra, sino de construir a partir de una reorganización de lo que ahí se encuentra usando las materias primas naturales, pero en este caso tendrían que inventar en la representación lo que la tierra es con otros materiales, haciendo una alegoría a la tierra y a *Khôra*. El equipo pensaba construir con materiales que podían organizarse de distintas maneras, de tal forma que los trazos, los vacíos, las marcas y las capas de la actividad textual que formularán fueran claras a través de los materiales.

En lo que respecta al trazo, puede ser entendido o visto como la marca de ausencia o presencia dentro de la obra textual y también como el lugar en el que el signo se construye. Hay una paradójica relación entre el trazo y el origen, porque ambos dejan huella en la cadena de significaciones, según la interpretación de Brendon Wocke en su artículo *Derrida at Villette: (An) aesthetic of Space*. El trazo propuesto por el equipo abre un espacio para la ausencia y la presencia, el papel del trazo es paralelo al de *Khôra*. (Wocke, 2014, p. 749) A través del trazo, el espacio se abre a la posibilidad de ser, lo cual traslada al paradigma al plano de lo sensible. *Khôra* tiene una subyacente relación con la espacialidad, relación que también comparte con la huella y el trazo, así el espacio puede ser enfatizado como un elemento expresivo.

Para los participantes del proyecto el reto se estaba volviendo frustrante pues no conseguían formalizar las propuestas, además de que éstas venían acompañadas por la dificultad para ser proyectadas tangiblemente. Leuser, al respecto, opinó que el problema era que se estaba pensando en un plano bidimensional textual y no en un plano arquitectónico tridimensional que pudiera abarcarlo todo, incluso las consecuencias posteriores. La intención era que se viera la historia completa del sitio en este *pequeño* proyecto, mas el proyecto además tenía que aprobarse por los directivos, pues serían ellos quienes darían la cara y justificarán la tendencia compositiva del parque. Sin embargo, para Derrida era importante romper con la pretendida *totalidad del proyecto*, esta rebeldía vuelve sumamente complicado a algo tan formal como lo es la arquitectura. En este punto es evidente, que los participantes del proyecto caen en cuenta de que el asunto que estaban tratando es más de naturaleza sensible que arquitectónica.

En la quinta reunión en New Haven, Connecticut, en abril de 1986 no se abordó concretamente ningún aspecto que fuera suficientemente sensato para la ejecución en el proyecto, desde mi lectura, la importancia de esta sesión fue su contenido meramente teórico; me refiero al recuento de la influencia que tuvieron entre todos, así como de las correlaciones entre los proyectos de Eisenman y Tschumi. Sobre el tema de las influencias textuales y de obra, lo que llama mi atención es que Peter Eisenman asume contundentemente que Bernard Tschumi se sirvió de un proyecto teórico en Cannaregio, Venecia para crear el parque de *La Villette*, su declaración y postura al respecto fue difundida por medio de la publicación de un artículo de Jayne Merkel, derivado de las reuniones, lo cual generó entre ellos una polémica.²⁹

²⁹ Los documentos que dan testimonio a la polémica entre Eisenman y Tschumi son un par de cartas emitidas en 1987, en una de ellas, Bernard Tschumi escribe a Peter Eisenman que, el artículo de Merkel que le fue enviado con la publicación sobre su colaboración con Derrida llamó su atención por establecer que el concepto del Parque de *La Villette* se inspiró en el proyecto de Eisenman de 1978 en Cannaregio, Italia. En la carta se lee el disgusto de Tschumi por el hecho de que los medios expusieran la influencia de Eisenman en *La Villette* como una falta de reconocimiento a su colega, además de que Tschumi no esperaba que Eisenman reclamara soberanía sobre la idea de la cuadrícula de puntos, que tampoco le pertenecían propiamente a él, por ello en esta misiva Tschumi le recuerda a Eisenman que él ya había hecho uso de la cuadrícula de puntos en el proyecto de *Joyce's Garden* antes que Eisenman en su proyecto de Cannaregio.

El proyecto en Cannaregio nunca se construyó, pero lo que sorprende es que, en él, Eisenman se sirve de una retícula para configurar la planta de su esquema, similar a lo que hizo Tschumi para *La Villette*. Tschumi niega haberse inspirado en el proyecto de Eisenman y habla del problema de adscribirse como originalidad el uso de ciertos dispositivos de diseño en la arquitectura. Con respecto a las coincidencias, ambos arquitectos aseguran haber tomado de referencia a Le Corbusier y su proyecto de un hospital, también en Venecia diseñado en 1940, proyecto que tampoco se ejecutó, pero que se pensó a partir de un esquema reticular. Tschumi asume que retoma elementos de distintos arquitectos, entre ellos Le Corbusier y Chernikov. El malentendido se expuso en el artículo y se aclaró posteriormente. Tschumi criticó a Eisenman pues dice que sin darse cuenta estaba jugando el papel que asume no querer interpretar: el del arquitecto como autor soberano y único de sus obras. Tschumi al ajustar estas cuentas con Eisenman argumenta que

La idea del jardín se modificó en cada sesión posterior después de meditar sobre el uso de distintos materiales y la sugerencia de hacer excavaciones que representaran las tres etapas del proyecto en su totalidad, el pasado, el presente y el futuro. Derrida insiste en pensar en una dimensión abierta del proyecto, sin futuro predestinado y sin pasado fijo, una forma en la que no estén integrados en un solo conjunto, el presente, pasado y futuro, porque si se engloba el futuro podría no estar absolutamente abierto a la eventualidad y al paso del tiempo, en cambio, una determinación abierta del espacio podría motivar al visitante a detenerse e intentar leer o interpretar la arquitectura y lo que deviene de ella.

Derrida también propone que se construya algo que no haya sido pronosticado para el visitante, quizás algo que nunca hubiese estado en *La Villette*, esto ofrecería una especie de promesa, un enfoque lateral e indefinido que podría ser el sello auténtico o el lugar para la firma, algo ajeno al parque: tal vez el material de construcción o quizás la interacción con las formas podría brindar una alternativa narrativa para el visitante. No obstante, todos estos planteamientos no aterrizaron en nada sólido, los interlocutores se percataron de que realmente no habían dicho nada sobre cómo sería materialmente una forma adecuada para acoger a una gran cantidad de usuarios. No se logró consolidar la parte del proyecto concerniente a las precauciones pertinentes a tomar para que todos los visitantes se sintieran seguros o todos tuvieran acceso. Hubo otros factores que repercutieron en la propuesta, como los alcances del presupuesto, limitantes que simplemente denotan que no consiguieron formular una idea con la facultad de construirse. El proyecto rebasó por mucho las dimensiones otorgadas por Tschumi y también excedió el capital designado, pues todo lo que se pretendía conjuntar en el jardín era demasiado.

Una penúltima reunión tuvo lugar en Nueva York en enero de 1987, en este evento ocurrió un suceso que no puede ser pasado por alto: Frank Gehry fue invitado a reunirse con ellos. Gehry

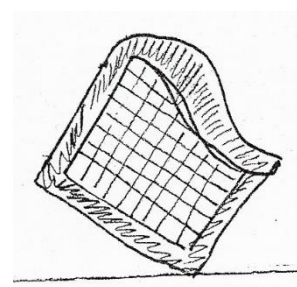
él también podría reclamar autoría sobre el proyecto de Eisenman en Italia, porque *Joyce's Garden* se publicó antes que el proyecto de Cannaregio, pero no lo haría, pues ese reclamo le parece una práctica regresiva de las que justamente están tratando de librarse. Tschumi en la carta a Eisenman escribe:

[...] It seems unfortunate that at a time when other disciplines have rejected the notion of authorship and the unproblematic view of subjectivity that underlines it, architecture, if we are to judge from your example, should continue these regressive practices. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 83)

Así vemos nuevamente la influencia de Derrida en Tschumi, quien niega la noción de autora en su filosofía, y ante ello, como réplica, Eisenman aclara que nunca reclamó autoría en ese sentido, sin embargo, coincide con las influencias de Tschumi y se justifica declarando que, cree que se les asignó esa tarea, es decir, conformar ese equipo juntos, entre él y Derrida por haber sido influenciados en su formación por las mismas fuentes postestructuralistas. (Derrida & Eisenman, 1997, pp. 81 - 85)

es uno de los nombres que representan al movimiento deconstructivista en la arquitectura y aunque en realidad sólo fue invitado a escuchar lo que hasta ese momento habían realizado, su presencia fue notable. Gehry no participa activamente opinando ni proponiendo algún diseño, es simplemente un receptor más, lo introducen al contexto, y le hacen ver cómo es que están luchando por una subversión de la autoría del tiempo y del espacio. Es importante subrayarlo, pues es un indicador de que el gremio la arquitectura estaba enterado de lo que sucedía en este diálogo entre filosofía – arquitectura.

En esta sesión, se expusieron serios problemas de acceso y construcción; lo que se discutió fue que, si el jardín fuera un espacio para apreciar un espectáculo, de alguna manera se convertiría en un espacio sagrado, contemplativo, de una escena en la cual el visitante no es el actor, sino simplemente espectador; en cambio, si el jardín fuera un espacio creativo la invitación a entrar y salir sería difícil de erradicar y los usuarios serían autores. Los problemas y limitantes fueron constantes como hemos observado, parece que en vez de hacer arquitectura se estaba proponiendo la creación de un objeto sin



Dibujo para el jardín de Khôra. Derrida, Jacques. 1986. (Davidson, Cynthia., 2006, p. 141)

interacción directa con el usuario del parque, y en este sentido la prohibición del acceso activo para invitar únicamente a la contemplación reafirma la barrera entre lo público y lo privado, haciendo del objeto arquitectónico, un objeto inalcanzable al público y por tanto sacro o gregario. A Derrida no le gustaba la idea de la prohibición,³⁰ porque al limitar el acceso a un jardín este sería

³⁰ Hubo efectivamente una representación gráfica realizada por Derrida, el filósofo dibujó una lira o tamiz, concepto y metáfora que aparecen en el *Timeo*. En el diálogo, Platón utiliza la metáfora del tamiz para describir Khôra de tal manera que filtra lo que pudo quedar grabada en ella. Esta es una alusión figurativa, pues Khôra es comparada con un tamiz que separa las cosas dentro del mundo, separa lo sensible de lo inteligible, aunque es ambas cosas. Metafóricamente es un tamiz y figurativamente una lira. La lira es el instrumento que en la tradición griega acompaña a la lírica, la lira es poesía.

En el intento de asumir el rol de arquitecto Derrida propuso para el proyecto el dibujo de una lira, con una forma curiosamente similar a la forma del terreno de *La Villette*, compuesta por un trazo reticular en el interior. Con la imagen Derrida intentó inscribir el tamiz de Khôra dentro del parque, como memoria de una sinécdoque o de una metonimia errante de lo que podría significar Khôra. Así pues, el dibujo representa metafóricamente el lenguaje poético de la arquitectura que juega con el ritmo y la armonía. En la arquitectura hay coreografía, escribe el filósofo, y música, y si hay música hay armonía, en conjunto o *en coro* hacen un evento y trabajo musical. De aquí deriva el motivo por el cual llamaron a su proyecto -incluyendo el libro- *Choral Work – music*. Según Derrida el nombre es económico pues de *Chora* se deriva coral y coreografía. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 176) En la traducción de Llano Loyola:

JD: “[...] además de ser una alusión musical e incluso coreográfica a la Khôra de Platón, este título es más que un título. A la vez traza una firma, firma plural, escrita al unísono por nosotros dos.” (Derrida, 2009, p. 5)

un espacio exclusivo e inaccesible. Esto contradecía el contrato preliminar donde se estableció que sería un espacio en donde la gente participaría, enfatizando su calidad de público participativo y plural. Procurando salvar el proyecto se hace una última sugerencia: sumergir el proyecto, excavar y rellenar las excavaciones con agua, cubrirlas con una rejilla, usar cristal como contenedor. Las sugerencias fueron muchas, aunque las resoluciones muy pocas, la determinación del equipo tendió más hacia esclarecer un problema del marco filosófico que hacia la conclusión práctica. En la sesión número seis, hallaron que se estaba proponiendo un espacio espectacular, en vez de un lugar en el que el visitante pudiese estar, este asunto contradecía el espíritu del concepto de *Khôra*, en ello radicó la imposibilidad de su construcción.

Una cuestión muy relevante planteada por Kipnis en esta reunión, fue preguntar si debían mantenerse fieles a la filosofía de *Khôra* a expensas de la seguridad del usuario o si debían procurar la seguridad. Renato Rizzi sugirió prohibir el acceso en la superficie, y dar acceso por debajo, el diseño consistiría esencialmente en un acondicionamiento de la cimentación en la cual todas las características positivas de *Khôra* se representarían en relieve sobre la superficie, y en el nivel subterráneo estarían las características negativas. De esta manera creyeron que podrían garantizar la seguridad, mientras seguían siendo consistentes con la filosofía. Esta sugerencia resolvía el problema inmediato y también volvía a potenciar la cuestión filosófica en torno a *Khôra*, creando una condición de impresión, es decir, el espacio no sería negativo ni positivo con los relieves y excavaciones, sino ambos.

Jeffrey Kipnis opinó que el proyecto falló porque ambas partes permanecieron en sus propios campos discursivos. Derrida no trabajó arquitectónicamente, ni Eisenman filosóficamente. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 92) Consideró, además, que la condición que abría una brecha entre filosofía y arquitectura permaneció intacta, aunque ellos dos eran las personas más interesadas en conciliarla. Esto habla acerca de la polémica que se generó entre las dos disciplinas en aquel tiempo, debido a que al final de la discusión, los márgenes operativos correspondientes a cada una impidieron la interdisciplinariedad que el proyecto requería en su contexto. Derrida concuerda en que ambos se quedaron firmes en sus profesiones sin invertir el papel realmente, sin asumir convincentemente la labor y el trabajo del otro pese a haberlo pretendido. El desenlace es

La propuesta hace referencia a la música, pero a una música de la disonancia, el proyecto se pensó como: “[...]una arquitectura para muchas voces, a la vez diferentes y armonizadas en su propia alteridad.” (Derrida, 2009, p. 5)

semejante a lo que le ocurre al Sócrates de Valéry en el sentido de haber quedado abrumados, flotando y en suspensión por la envergadura de la tarea.

Lo anterior se sugiere a manera de crítica al trabajo que filósofo y arquitecto aspiraron a realizar en conjunto, no obstante para Kipnis no se trata de una cuestión de fracaso, es en cambio una cuestión especial derivada de una ocurrencia y eventualidad muy particulares permeada por el marco histórico general, donde la ganancia se encuentra en afirmar que hay implicaciones arquitectónicas en los márgenes de la filosofía, e implicaciones filosóficas en los márgenes de la arquitectura, pero las economías de sus límites operativos obstaculizaron este proyecto.

La suspensión del proyecto es resultado de la sensación de incompetencia para ejecutar una filosofía diferente para la arquitectura y una arquitectura diferente para la filosofía; Kipnis estima irónicamente que la pareja compitió por oportunidades para auto desprenderse a sí mismos en su relación al otro campo de estudio, ajeno al suyo, esto a su vez resultaba en una afirmación de su propia disciplina y por lo tanto a la exclusión de la otra.(Derrida & Eisenman, 1997, p. 93) Kipnis pide a sus interlocutores reconocer que el gesto ha causado un deterioro en sus respectivas disciplinas el proyecto participó de ello, por mucho que intentaron fracturarlo. Kipnis cree que el error no fue cometido ni por el filósofo, ni por el arquitecto, sino que nació de los espectadores externos, como Tschumi que esperaban que surgiera algo que no sucedió. Se esperaba una disertación quizás, sobre el contrato de exclusión entre arquitectura y filosofía, similar al problema que aparece en *Eupalinos*, sin embargo, Kipnis atestigua que, en la supuesta inversión de posturas, no se hizo más que ahondar en la diferencia entre sus disciplinas.

Además de la primera reunión, me parece que es en la séptima y última dónde el contenido teórico del diálogo se expone con mayor claridad; en aquella ocasión se suscitó el intercambio más interesante y sobresaliente de todos, por la síntesis expuesta de los temas abordados durante todo el proyecto y por la presentación de las conclusiones a las que llegaron. En octubre de 1987 por tercera ocasión en Nueva York, Derrida fue invitado por Peter Eisenman a tener una charla con alumnos de arquitectura de la *Cooper Union*, esta fue la primera vez que Derrida era invitado a una escuela de arquitectura a dar una conferencia, situación que Derrida encontraba embarazosa debido a que tuvo que hablar sobre arquitectura frente a un grupo de arquitectos, sosteniendo frente a ellos que era más bien incompetente en el tema. Quiero detenerme en algunos puntos que expuso Derrida para explicar a arquitectos y estudiantes de arquitectura cómo funciona la deconstrucción en relación con la arquitectura.

Una de las problemáticas que Eisenman discutió con los estudiantes en esta conferencia especial, fue la escasa relación que tienen los arquitectos con la teoría, un gran porcentaje se dedica a la labor práctica; dice que los arquitectos subestiman la teoría porque piensan que los filósofos se ocupan de los asuntos teóricos por ellos, y asegura que ciertamente los discursos teóricos son siempre apoyados en los pensamientos filosóficos. Derrida después procedió a responder algunas preguntas de los estudiantes, para esto parte de su colaboración con Eisenman y de cómo en ella se encontró con dos trabas: una, al entrar al desconocido territorio de la arquitectura y dos, por su poco dominio de la lengua inglesa, que le impidió participar fluidamente, motivo que no le permitió contribuir con ningún progreso para la arquitectura al no dominar ninguno de esos dos lenguajes.

Los estudiantes preguntaron al filósofo: “¿cuál es la relación entre arquitectura y filosofía?” Y a partir de esta colaboración, “¿su filosofía cambió?” Derrida asegura que no tuvo realmente un encuentro con la arquitectura, pues dice que incluso lo que hacía antes de tener el acercamiento con Eisenman, ni siquiera era filosofía. Se supone, expresa, que lo que él enseña en las instituciones en Francia y Estados Unidos, es acerca de la historia de la filosofía, pero lo que trata de hacer, estrictamente hablando, podría no ser llamado filosofía. Lo que es llamado deconstrucción es algo que se dirige a la filosofía, pero no es parte de la filosofía. Es un estilo para cuestionar a la filosofía, los orígenes de la filosofía, los límites de la filosofía, los axiomas de la filosofía, pero la deconstrucción no es filosofía, o no es estrictamente hablando, un discurso filosófico. Sin embargo, su principal interés estaba en la filosofía y en relación con ella. Lo que había estado haciendo hasta ese momento, es leer filósofos y escritores, literatura y filosofía, con el objetivo de formular un tipo de cuestionamiento, que ha sido llamado cuestionamiento deconstructivo, y parece que, en este punto de vista, ha pensado que arquitectura y filosofía estaban del mismo lado.³¹ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 104)

³¹ Traducción e interpretación propias. (Aclaración: el guion bajo representa la perforación en el texto consultado) Cito:

JD: I will start with very brutal statements about my relationship with philosophy. First, if you see me here as philosopher who by chance has met architecture, is the first mistake. Because what I was doing before __ting Peter Eisenman was not philosophy. Of course I have been trained as a philosopher. I am supposed to teach the history of philosophy in my own institutions in France. But what I am trying to do is something that strictly speaking could not be called philosophy. What is called deconstruction is something that addresses philosophy but is not part of philosophy. It is a style in questioning philosophy, the origins of philosophy, the limits of philosophy, the axioms of philosophy. But it is not a philosophy, or it is not, strictly speaking, a philosophical discourse. [...]

Derrida no se asume como un filósofo que deconstruye la filosofía, por lo tanto, tampoco se considera un arquitecto que deconstruye la arquitectura, no sólo por no haber sido educado como tal, sino porque la arquitectura como la tradición filosófica occidental comparten las mismas premisas, los mismos principios, los mismos axiomas. Lo que hicieron en conjunto es, al mismo tiempo, una deconstrucción filosófica de la filosofía occidental, y de lo que ha sido tradicionalmente llamado arquitectura.

La noción de fundamento, la estructura de un sistema, la jerarquía, los modelos de representación, la relación del lugar con “la verdadera” concepción de lugar, la noción de la vivienda y de la cultura en la que cada civilización está enraizada, son todas ellas nociones que se supone deben ser cuestionadas por la deconstrucción. La deconstrucción no es sólo un modo de cuestionar y de hacer preguntas, es un lugar para transformar y deconstruir, la misma palabra deconstrucción tiene arquitectura en sí, la deconstrucción procura dismantelar el edificio de la filosofía occidental, de la cultura occidental, del lenguaje occidental. Una vez que se hayan reestructurado, derruido, desmantelado o desensamblado las capas de estos edificios, entonces, finalmente se descubrirá cuáles son los elementos y fundamentos del edificio. Derrida llama a esto metáfora fundamental *-foundational metaphor-*. Se trata de una metáfora arquitectónica usada por el pensamiento filosófico, relación de uso común que metaforiza estructuralmente el desarrollo y construcción de la razón como un objeto arquitectónico, ya sea un edificio, una clave de bóveda, un puente o monumento. En la metáfora fundamental se pone en juego la oposición entre lo literal y lo figurativo, lo sólido y lo abstracto, la ausencia y la presencia, la profundidad y la superficialidad, así como la veracidad de los conocimientos fundamentados en lo cimentado por el pasado. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 105)

La metáfora fundamental es una metáfora arquitectónica con gran impacto en filosofía pues refiere al origen o a los cimientos del pensamiento como un principio *-Arché-*, las premisas o los principios tienen una estructura que justamente la deconstrucción usa para cuestionar. Derrida sugiere que la deconstrucción de la filosofía debe ser al mismo tiempo la deconstrucción de la metáfora arquitectónica, que es el núcleo de la filosofía occidental y de la tradición arquitectónica

[...] And so deconstruction, I am going of course very quickly now, deconstruction, if such a thing exist and if it has a unity, which is for me problematic, if it has a unity it is at the same time deconstruction of philosophy, of the Western tradition of philosophy, and deconstruction of architecture, of what is called architecture. The motion of foundation, the motion of system, the hierarchy, the modes of representation, the relation of place to the very conception of place, of dwelling, of the culture in which architecture is rooted, all these were supposed to be questioned by deconstruction. [...] (Derrida & Eisenman, 1997, p. 104)

occidental. Este es uno de los retos al hablar de deconstrucción desde la arquitectura, porque no obtenemos de la crítica ni una ruina ni un fragmento. En mi opinión la deconstrucción está cerca de la metáfora, aunque no es completamente una metáfora, esto, siguiendo el aforismo número cuarenta y ocho de *Cinquante-deux aphorismes pour un avant -propos*, (Derrida, 1987),³² Dicho de otra manera: la palabra deconstrucción, nombra un pensamiento arquitectónico pero no es una metáfora, sin embargo, la deconstrucción debería deconstruir las *construcciones* filosóficas del concepto de arquitectura, pues este es un concepto que gobierna los sistemas, teóricos, prácticos e incluso pedagógicos. Es ahí donde descansa la metáfora, en el uso de alegorías arquitectónicas para la *construcción de la razón*. De primera impresión, parece una meditación muy rebuscada hablar sobre la *deconstrucción del constructo de la razón*, su sentido se sigue en tanto ésta nos permite descubrir que hay un pensamiento arquitectónico-filosófico que construye y solidifica un aparato teórico y de ahí derivan las naturalizaciones, las imposiciones y los totalitarismos.

La coordinación de la arquitectura con los objetivos filosóficos de la deconstrucción es una renuncia por seguir reproduciendo los motivos o los objetivos políticos totalizadores. La arquitectura por sí misma es política, y la deconstrucción ligada a la arquitectura implica la toma de una postura política diferente a la dominante; es pensar la arquitectura como ya de hecho un ejercicio político. Derrida sugirió desmitificar la ilusión de la arquitectura tradicional, abriendo el espacio -con *Khôra*- para una práctica distinta de la arquitectura. Busca un espacio donde la posibilidad de la relación con lo otro, despliegue en sí mismo de la irreductible condición de cada forma de identidad.

En la charla con los estudiantes, Derrida recapituló las conclusiones a las que llegaron y habló también sobre las lecturas que hizo de los textos de Tschumi y de Eisenman; estos le hicieron caer en cuenta de que efectivamente ellos estaban usando palabras y un núcleo que no es exactamente arquitectónico, sirviéndose de herramientas teóricas sustraídas de textos de

³² Estos cincuenta y dos aforismos son el prefacio de un texto que se publicó con el título *Mesure pour mesure. Architecture et Philosophie*, con motivo de la presentación del proyecto del *Collège International de Philosophie* del Centro de Creación Industrial en el Centro Georges Pompidou.

48. *Contrairement à l'apparence, «déconstruction» n'est pas une métaphore architecturale. Le mot devrait, il devra nommer une pensée de l'architecture, une pensée à l'œuvre. D'abord ce n'est pas une métaphore. On ne se fie plus ici au concept de métaphore. Ensuite une déconstruction devrait déconstruire d'abord, comme son nom l'indique, la construction même, le motif structural ou constructiviste, ses schèmes, ses intuitions et ses concepts, sa rhétorique. Mais déconstruire aussi la construction strictement architecturale, la construction philosophique du concept d'architecture, celui dont le modèle régit aussi bien l'idée du système en philosophie que la théorie, la pratique et l'enseignement de l'architecture.* (Derrida, 1987)

Derrida. Peter Eisenman, mostró según Derrida que, si la deconstrucción significa algo, o que si opera sobre algo, ello no consiste en ningún análisis semántico o estatuto discursivo, sino que incita al movimiento. En ese sentido, el autor “De la Gramatología” siempre ha repetido que ella no es negativa, sino afirmativa y ésta se afirma simplemente en el movimiento. Derrida deduce que, si la deconstrucción afirma algo, significa que funciona, está trabajando y se convierte en una obra, y ésta deja un trazo que permanece a través de la forma de la arquitectura.³³ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 105)

Para el filósofo, una vez que se interrumpa esa inmovilidad en la arquitectura por su herencia teológica, se dejará de hacer arquitectura en el sentido tradicional. En un caso así, no sólo las suposiciones filosóficas de la arquitectura son deconstruidas, en este caso se deconstruye el valor del origen, la teología, la jerarquía, la arqueología, los fundamentos estructurales, el antropomorfismo, la escala humana; esas suposiciones filosóficas o religiosas son deconstruidas en su calidad de estructuras discursivas. Lo que no quiere decir, que esos supuestos originarios, no estén encarnados en la práctica arquitectónica, al contrario, están impresos también en la práctica de la vida política, la economía o en lo que llamamos cultura. Los cimientos se arraigan a las instituciones dominantes del discurso, llámense religión, familia o Estado que resisten a una arquitectura deconstructivista o a la deconstrucción de la arquitectura de la razón.

Lo que llamamos arquitectura deconstructivista, no puede tener agencia en la realidad, si primero no transforma o supera a las instituciones que la acotan. Este tipo de arquitectura no puede deslindarse por completo de la metáfora, y sin embargo Derrida sostiene que el ejercicio más efectivo de la deconstrucción es a través de la arquitectura. En ella se ponen en juego las nociones de lugar y el uso del espacio, así como la posibilidad flexible e infinita de lo que en el espacio acontece.

La arquitectura siempre tiene que negociar con las esferas de poder, los lugares establecidos y con los individuos encargados de aprobar o negar una construcción, así como los intereses detrás de ellos. No obstante, según Derrida, es en medio de esas negociaciones con el poder donde se da la posibilidad de ejercer la deconstrucción sirviéndose de las restricciones y las

³³ Citando a Derrida:

I always repeat that deconstruction is not negative, it is affirmative, it does something, it affirms something. If deconstruction affirm something, is at work and leaves a trace, it does through that form of architecture. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 105)

prohibiciones dándoles un giro a través del poder de una institución que respalde a la deconstrucción como necesaria para la creación de un nuevo espacio. La arquitectura como lugar privilegiado, no es el único espacio que permite activar la deconstrucción. La negociación con el poder es un conflicto político que usualmente no tiene espacio en las escuelas de arquitectura o filosofía; tampoco tiene lugar, por ejemplo, entre la discusión entre un arquitecto y un financiador de una obra. El lugar de la deconstrucción es a través de cualquier disciplina que permita su agencia, ya sea el derecho, la psicología, la literatura, la pedagogía, el lenguaje o el arte.

No es posible omitir el hecho de que el fundamento de la arquitectura no es accidental o circunstancial, sino que en sus orígenes, si los hay, la arquitectura era sagrada, no sólo porque edificaba los templos en los que la divinidad debería estar presente, sino que es sagrada en todas sus concepciones y formas: en los panteones, en las ciudades, en las escuelas, y en las casas por supuesto. La casa es, a menudo y desde hace ya bastante tiempo, concebida en relación con la presencia de alguna divinidad; en casi todas las casas, y en diferentes culturas hay un recinto especial para la deidad como lo refiere Heidegger en “Construir, habitar, pensar” (Heidegger, 2007), incluso el espacio para la deidad se encuentra en otros espacios comunes o públicos. La arquitectura que alberga a la deidad dice Derrida, es siempre una experiencia sagrada. La experiencia específica de cada lugar, de cada edificio, se ha generado a raíz de la experiencia de lo sacro y su posterior definición antro-po-teológica en la arquitectura.

En el aforismo veintinueve de *Cinquante- deux aphorismes pour un avant-propos*, Derrida, sentencia que debemos sustraernos de los fines que hemos asignado al valor de habitabilidad o habitación, porque la arquitectura no puede, no debería en todo caso, tratarse exclusivamente de prescribir “construcciones habitables”. Derrida sugiere a partir de esta crítica una genealogía de “un contrato sin edad” entre la arquitectura y la habitabilidad, siguiendo la línea heideggeriana de “Construir, habitar, pensar.” (Derrida, 1987)³⁴

En resumidas cuentas, lo que trataron de hacer Derrida y Eisenman, fue una arquitectura que cambiara la forma de diseñar, construir y experimentar el espacio, por lo tanto, no podría

³⁴ La interpretación es personal. Cito:

29. *Dire que l'architecture doit être soustraite aux fins qu'on lui assigne, et d'abord à la valeur d'habitation, ce n'est pas prescrire des constructions inhabitables, mais s'intéresser à la généalogie d'un contrat sans âge entre l'architecture et l'habitation. Est-il possible de faire œuvre sans aménager une manière d'habiter? Tout passe ici par des «questions à Heidegger» sur ce qu'il croit pouvoir dire de cela, que Nous traduisons en latin par «habiter».* (Derrida, 1987)

seguir siendo arquitectura en el sentido tradicional de habitabilidad; sino que la forma de construir que pensaron rebasaba la dimensión antro-po-teológica sagrada del habitar.

La arquitectura y la construcción material son para Derrida una excusa para pensar en la experiencia del lugar, que tiene que ver menos con edificar, o habitar la arquitectura, y más con el cuestionamiento del habitar mismo desde la arquitectura. Por otro lado ¿es posible ejecutar obras arquitectónicas sin amenazar lo íntimo del habitar, sin disolver el espacio para el descanso o el aseo personal? Desde la habitabilidad, es necesario pensar en la estructura de las ciudades, en su disposición jerárquica, económica, religión, etc., ya que son factores que constituyen la identidad de las comunidades, son condiciones que marcan a la vez, los tiempos y las maneras de la experiencia colectiva, de la cual la habitabilidad tampoco busca desterrarse.

Frente a los estudiantes de arquitectura, Derrida expuso lo que le interesaba concretamente de la arquitectura: la experiencia del espacio como *Khôra*. Esto implica una transformación de la experiencia, por lo que la teoría y la práctica de la arquitectura debe estar libres y al alcance de otras subjetividades. Pensar y experimentar el espacio desde estas, ¿podría seguir siendo una actividad llamada arquitectura? Cuando las construcciones dejan de ser seculares o sagradas, ¿se le podría seguir llamando arquitectura? ¿esta nueva experiencia del espacio podría seguirse llamado habitar?³⁵ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 107)

Derrida dejó estas preguntas abiertas, no obstante, adelantó que, si tuviese que dar un ejemplo de la experiencia que estuvieron tratando de desarrollar durante el proyecto, sería eso a lo que Eisenman llamó *Scaling*,³⁶ un tipo de ruptura con las proporciones humanas que le han dado forma a la arquitectura por siglos. La escala humana y su imperante presencia en la arquitectura no es casual, pues tiene usos prácticos para la construcción y por lo tanto solidifica a la teoría funcionalista de la arquitectura. Lo que se cuestiona de “la escala humana” es lo que en ella se está considerando como lo humano, o mejor dicho del hombre, que implica una dimensión antro-po-teocéntrica en relación con la teología humana, su forma y proporciones adecuadas y estéticas. Eisenman no niega que es útil que la arquitectura se construya en proporción y forma al

³⁵ Citando a Derrida: *Would the experience of the place be called dwelling?* (Derrida & Eisenman, 1997, p. 107)

³⁶ Cynthia Davidson, define así el concepto:

Scaling entails the use of three mutually dependent destabilizing concepts: discontinuity, which confronts the metaphysics of presence; recursiveness, which confronts origins; and self-similarity, which confronts representation and the esthetic object.” (Davidson, Cynthia., 2006, p. 118)

cuerpo humano, pero sostiene que esa concepción encierra todo un entramado jerárquico y antropocéntrico de una arquitectura construida única y exclusivamente por el hombre, idea que se ha prestado históricamente para la exclusión de cualquier otra forma de vida.

Según Derrida, *Scaling*, tiene que ver también con un *posible final* de la arquitectura; Derrida se ha hecho una pregunta semejante desde su área, sobre sí es posible un final para la filosofía. Derrida propone que no necesariamente hay un final sino una necesidad de distinguir entre el final y la clausura de una corriente específica. La respuesta en el terreno arquitectónico es similar, pero agrega que la arquitectura tradicional continuará, pues ha sido prolífica, poderosa y ampliamente desarrollada para perpetuar las lógicas de poder que le financian; nada ni nadie podría anteceder al final de la arquitectura, ni al de la filosofía.

Si algo obtuvo Derrida respecto a su trabajo con Eisenman fue la experiencia de un tipo de limitante, no en el sentido de una frontera sino de la experiencia de haber agotado todas las posibilidades. La arquitectura ya no puede inventar ni crear, no puede agregar ninguna nueva y especial posibilidad, de ahí que clausuraran el proyecto, dejándolo flotante, sin una resolución determinada. Este resultado no es un final de la arquitectura, es simplemente una clausura. La experiencia del espacio que buscaban no permite un final en el sentido de acabamiento, es cierto que no pudo tener una forma dentro de los límites espaciales que le acotaban, porque crear un programa que simulara *Khôra* era algo imposible en tanto es intraducible a un objeto arquitectónico como tal.

El proyecto no pudo ser aterrizado, no tocó el suelo, se quedó en un estado de indeterminación. Derrida y su obra generan polémica en tanto que ésta oscila en torno a cuestionar el deseo de tocar suelo, aterrizar ideas, fundamentar una teoría o cimentar la razón de un pensamiento, y para ello se necesita de la superficie de un terreno. Estas son las llamadas “razones fundamentales” del pensamiento. La paradoja que propone Derrida es que: existe la necesidad de tener conexiones sólidas ancladas a un suelo firme, pero al mismo tiempo hay que perderlo, desconocerlo en el cuestionamiento, se necesita, pero no es posible aterrizar en él. Por otra parte, y desde términos arquitectónicos, Derrida habla de la posibilidad de conjugar materiales teóricos entre disciplinas, por ejemplo, él como filósofo, pudo colaborar con un arquitecto, pues este podía guiarlo hasta suelo firme para aterrizar ideas. Es más, Derrida, necesitaba de un arquitecto para aterrizar sus ideas filosóficas, necesitaba un saber fuera de sí mismo para edificar algo que ya podía entender en su cabeza. Por lo anterior también lamenta que

su competencia arquitectónica sea modesta, fragmentada, tímida; pues bien es cierto que el diseño arquitectónico, le era ajeno y al mismo tiempo era vital para dar el siguiente paso en la actividad arquitectónica.

A pesar de esta desventaja Jeffrey Kipnis opina que en los textos de Derrida se pueden encontrar algunas instrucciones para arquitectos, pues el filósofo experimentó un saber arquitectónico intuitivo cuando escribía. Cuando se construye un texto, de alguna manera su estructura tiene que ver con el espacio de las cosas; lo que interesa más que el contenido es la distribución del espacio. Derrida reconoce que el modo en el que escribe es figurativo, relaciona su escritura con el ritmo musical, por un lado, pero también con la construcción, con la arquitectura, con el espacio, o con el espaciamiento por lo otro. Lo que escribe tiene que ver más con la manera en que los objetos de escritura están articulados entre sí.

Eisenman, interviene aseverando que Derrida, como filósofo y como ser humano, posee una enorme capacidad y competencia para relacionarse con la arquitectura. Quizás más competencia que la que los arquitectos tienen con las ideas filosóficas. Los conceptos como arquitectura, el espacio, el lugar, la casa, la escuela están ligados con una manera de articular el espacio, y por lo tanto es inevitable que sean temas que se traten desde la filosofía. Eisenman recomienda a su colega que abandone la idea de la falta de competencia ya que las preguntas que Derrida hizo sobre las actividades del jardín, su apariencia y seguridad, son inquietudes que no se esperarían de un filósofo sin fundamento para hablar de arquitectura.

Derrida intenta definir qué quiere decir con competencia, y acepta que efectivamente al hablar del espacio, la casa, el hogar, el edificio, la construcción, todos compartimos esa competencia, pues son temas que nos atañen como humanos. La disimetría radica en el lenguaje propio de cada disciplina, eso es lo que posibilita a la escritura transmitir, representar, expresarse y enseñar. Ante lo que llama *competencia técnica* de la arquitectura, Derrida se asume incapaz, debido a que se considera totalmente imposibilitado de hacer lo que sería análogo a la gramática y a la sintaxis en la arquitectura.³⁷

³⁷ La interpretación es propia, cito:

JD: *I will try to define more specifically what I mean by competence. Of course, if by competence in architecture you mean what you just said speaking space, house, home, building, etc., then we all share such a competence. But there is a dissymmetry between us. That of course if you understand what I am saying because you are competent in a language, you speak a better English than me, you know the words, the rules of grammar, the*

Para Eisenman, la competencia técnica no es un problema, piensa que siempre es posible complementar el conocimiento con las ideas de alguien que tenga la facilidad para desarrollar aspectos técnicos. Ese fue el propósito original del trabajo en equipo. Derrida no cree que lo que hizo a la par con Eisenman sea arquitectura si se usa el concepto de arquitectura en el sentido clásico, pero si se usa la arquitectura para afirmar el gesto deconstructivo, entonces es verdad que hizo arquitectura con Eisenman.³⁸ El momento en el que la sociedad arquitectónica no reconoce un proyecto como arquitectura, o a un arquitecto como arquitecto, es un momento crítico, pero la deconstrucción no es una crítica, es la deconstrucción de la idea de crítica. Mientras no haya crítica, nada sucede, lo interesante radica cuando se localiza un objeto no identificado, este es el momento crítico.

Finalmente, pensando el espacio de la arquitectura desde el texto o del papel, es posible afirmar que el libro *Chora L Works* es una obra arquitectónica-filosófica; la producción de este texto arquitectónico combinado con filosofía resultó ser el lugar en el cual *Khôra* pudo ser representada. A pesar del fracaso arquitectónico —el hecho de que el jardín no existe físicamente— la publicación es un ejemplo de cómo el lenguaje arquitectónico —plantas, diagramas, maquetas y fotografías— y el lenguaje filosófico —extractos, ensayos y transcripciones— conviven para generar un espacio de posibilidades sobre el cual *Khôra* es representable. Desde la perspectiva de Brendon Wocke, *Chora L Works*, es un libro incompleto, pero desde la mía es un libro que invita a la interpretación, la traducción y la imaginación.

El libro posee un formato único, sus páginas están perforadas con una cuadrícula: dos series de nueve aberturas que atraviesan las páginas del libro hasta la mitad desde la portada y la contraportada hasta el centro del libro, únicamente las páginas del núcleo están libres de orificios, estas páginas contienen esquemas del proyecto, el índice y los créditos. Las perforaciones se diseñaron en relación con el patrón de la cuadrícula de Tschumi para *La Villette* y con la cuadrícula

spelling. So this is the competence that we share in language, __, so we can write texts, and teach. Whereas what I could not do, is what I call technical competence. I am totally capable to do what would be analogous to grammar and syntax in architecture. I cannot draw. I cannot make simplest calculations in terms of building something. I cannot draw in terms of architecture. So perhaps I am competent in general problems of space, house, dwelling, and so on. (Derrida & Eisenman, 1997, p. 110)

³⁸ Citando a Derrida:

JD: [...] If you use the Word architecture for the classical concept of architecture, I would say I hope not. If, on the contrary, you call architecture what I said a moment ago that should be the most affirmative gesture, the most deconstructive and affirmative gesture, then I hope this Will be architecture. [...] (Derrida & Eisenman, 1997, p. 111)

de Derrida y Eisenman para el jardín de *Khôra*; los orificios interrumpen la mayor parte del texto, lo cual hace imposible hacer una lectura definida, completa o monolítica de cualquier página, así el texto trae consigo una visión multidimensional que es inmanentemente arquitectónica.

Esto indica cierto abismo dentro del cual el significado del libro se sumerge. Las perforaciones en el libro son una práctica de exploración, o sea, el texto filosófico está atravesado por elementos arquitectónicos. No es solamente la compilación de una serie de discusiones filosóficas en la práctica arquitectónica, más allá de eso muestra el espacio en el cual los discursos arquitectónicos y filosóficos se imprimen uno sobre el otro. (Wocke, 2014, p. 745) *Chora L Works* es capaz de expresar una noción antiestética de *Khôra*, con mayor claridad que lo que se pretendía materialmente para el jardín en el contexto de *La Villette*.

Las reuniones se interrumpieron y el proyecto del jardín quedó en el libro, a través de la lectura de estos diálogos pudimos tener un panorama general sobre cuáles fueron las temáticas que se discutieron en los encuentros, por tanto, es momento de dar el siguiente paso en esta investigación para abordar lo correspondiente a la noción de *lugar* desde la filosofía y la arquitectura.

Capítulo II – El lugar en el espacio

II.1. La pregunta filosófica por la noción de lugar, y la pregunta arquitectónica por el espacio

No siempre ha sido el espacio un tema central del pensamiento occidental, durante el siglo XVII las meditaciones sobre este concepto se esfumaron de los discursos filosóficos; y con ello las explicaciones para comprender el entorno natural y el Cosmos cesaron. El pensamiento sobre el espacio fue clausurado por Kant³⁹ y fue reinaugurado por Nietzsche. Siguiendo a Salvador Gallardo Cabrera, que a su vez sigue a Foucault, el discurso sobre el espacio fue absorbido por el cientificismo, en este periodo, mientras ocurría la transición de lo antiguo a lo moderno, la filosofía perdió una dimensión: la del pensamiento sobre el espacio. (Gallardo Cabrera, 2008) No obstante, cada cultura, cada civilización, a su debido tiempo y según sus necesidades cognitivas ha buscado la explicación de la noción de *lugar* y del concepto de espacio; ambos son términos vitales para el entendimiento del mundo en el que existimos. El mundo, es el espacio común que compartimos con otras especies y sociedades, lo compartimos con nuestros antepasados y con los que vendrán después de nosotros, nos adentramos en el mundo-espacio al nacer y lo dejamos al morir.⁴⁰

³⁹ Immanuel Kant el último filósofo que se ocupó del espacio durante el periodo ilustrado, en la “Crítica de la razón pura”, ofrece cuatro definiciones del espacio, la segunda -A24- dice:

El espacio es una necesaria representación a priori que sirve de base a todas las intuiciones externas. Jamás podremos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él. El espacio es pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación a priori en la que se basan necesariamente los fenómenos externos. (Kant, 2008, p. 67)

Para Kant el espacio es una intuición pura, el espacio plural es parte de un espacio único y se representa como “una magnitud dada infinita”. El espacio, es una intuición a priori que nos permite tener experiencia, pero este espacio externo no es el único que nos permite tenerla, esta exposición trascendental del espacio no es la única condición subjetiva de la sensibilidad, gracias a Kant esta idea prevaleció como la restricción y condición teórica de pensar el espacio.

⁴⁰ Hannah Arendt, por ejemplo, una de las autoras que regresó al pensamiento sobre el espacio en el siglo XX, pensó el mundo como un espacio en común que:

Trasciende a nuestro tiempo vital tanto hacia el pasado como hacia el futuro; estaba allí antes de que llegáramos y sobrevivirá a nuestra breve estancia. (Arendt, 2005, p. 75)

El lugar y el espacio reciben aquí un tratamiento homólogo,⁴¹ el espacio supera lo mundano, existe por sí mismo antes que cualquier especie. A la par, el lugar es una apropiación humana del espacio que funciona como contenedor de cuerpos, sirve de receptáculo para lo social. En el lugar, confluyen la diversidad de entrecruzamientos: no es estático. El espacio tiene distintas dimensiones, gracias a ellas somos, estamos, imaginamos y creamos, nos adueñamos y construimos. El espacio no es una condición humana, ha representado un afuera para la filosofía, y existe por sí mismo independientemente de nuestra percepción u antes del entendimiento. Pero no sólo eso, el espacio es físico, y metafísico, existe en las ideas, en los sueños, en la conciencia, y en la virtualidad, también existe en el universo, en la tierra, en el agua, en los cuerpos, en el papel y en cada superficie. Nunca es estático, todo lo que contiene y le contiene se transforma constantemente, el tiempo y el movimiento tienen un impacto directo en él. La temporalidad alterará siempre al lugar, “el tiempo puede ser una medida del espacio”. (Gallardo Cabrera, 2008, p. 12) su alteración no depende únicamente de nuestra presencia. El espacio muta por una voluntad que nada tiene que ver con las condiciones humanas, sin embargo, también es cierto que vivimos en el espacio terrestre y natural y en la medida en que lo pensamos, lo activamos, lo construimos y lo habitamos, participamos de él.

El espacio a través de la historia ha sido definido tangible e intangiblemente, nuestra comprensión de él proviene de un enorme bagaje de interpretaciones, representaciones e imitaciones que producen la experiencia de espacio. La noción de espacio y los lugares que éste contiene se han fabricado intelectual y materialmente; el pensamiento filosófico se ha encargado de diseñar una estructura monumental, edificio que representa a la razón, que se ha sostenido también gracias a los formalismos y doctrinas en la arquitectura hegemónica. La humanidad con sus construcciones físicas y metafísicas ha designado espacios o lugares a distintas actividades y necesidades, separando lo íntimo de lo social. Esta separación conduce a pensar inevitablemente en la esfera de lo público y la esfera de lo privado, espacios que se distinguen no sólo ideológicamente, sino que han aparecido en la arquitectura que reafirma esta distinción espacial a través de edificaciones como la casa y la plaza pública. El habitar, no es una condición que se resume a los quehaceres de la vida en el hogar o de la esfera privada, ni es posible tampoco generalizar cada actividad que se realice en un espacio público; el habitar por ser una de las

⁴¹ El concepto sobre el lugar y el espacio es tan extenso que resulta imposible presentar aquí una exposición cronológica de cómo ha sido abordado detalladamente a través de la historia del pensamiento filosófico, no obstante, tomamos referencias imprescindibles para esta investigación, como la de Platón, Kant y Derrida.

actividades más antiguas de la ocupación del espacio, se ha pensado como una actividad alrededor de lo íntimo y de la arquitectura de carácter privado. La casa, al ser el lugar designado para lo íntimo o familiar es irremediamente una de las arquitecturas necesarias para la vida humana. El carácter administrativo y económico atribuido al hogar se ha encarnado en la arquitectura, convirtiendo el habitar en una idea sagrada cuyo objetivo “básico” es el residir desde allí.

En la academia, se dice: “la arquitectura es el arte de hacer los espacios habitables”, la frase es de uso común e intenta definir el campo de acción de la arquitectura. No obstante, en esta investigación, no se sigue esta idea a razón de que el habitar y la casa se han impuesto como el espacio privado por excelencia. La vida no puede ser relegada únicamente al espacio privado, porque nuestra noción de privado y público se han expandido y rebasan sus propias definiciones por lo que es de vital importancia regenerarlas constantemente.

El habitar o morar, ha representado la finalidad y esencia de lo que hace la arquitectura en la tradición educativa que recibimos. Esto sigue aceptándose hoy como algo obvio e indiscutible. Este orden afecta nuestra forma de pensar o a nuestra experiencia, limitando nuestra capacidad de imaginar otras posibilidades de hacer arquitectura que no sea necesariamente para residir en ella. De cualquier manera, *la ley del hogar*, como Francesco Vitale la llama, por antigua que sea, no es una inmutable ley natural, corresponde a un orden histórico determinado, asignado socialmente que sigue delimitando nuestra noción de identidad individual y colectiva. (Vitale, 2010, pp. 220-221)

Siguiendo a Vitale, si hoy seguimos considerando que la arquitectura únicamente tiene como horizonte el habitar a secas, la esencia versátil de la arquitectura podría encontrar un final. La idea es no naturalizar la creencia de que su única función es habitarla. Esta identidad definida de lo que la arquitectura como disciplina debe hacer, hace que desde su origen se la haya destinado únicamente a servir como arquitectura estructural para habitar, morar, residir. Este designio puede entenderse si se rastrea el origen del que data: La Antigüedad. De los griegos en adelante, la arquitectura se ha mantenido sujeta a la ley del hogar, la casa griega es el hogar que resguarda a lo familiar del exterior, aparta lo público de lo privado. (Arendt, 2005)

Para Derrida, un espacio habitable implica tecnicidad, algunos lugares tienen como propósito sólo su mera existencia mientras que otros sirven para que sean habitados por alguien, de tal suerte que para este último tipo de lugares es el habitante el motivo de la creación del

lugar; el habitante precede a la invención, o bien, es su causa.(Derrida, 1986) Sin embargo, las actividades que la habitabilidad implica en nuestros días sobrepasan los muros del hogar e invaden los terrenos de lo social cuando paseamos, estudiamos, trabajamos, y jugamos en el exterior; vivimos y habitamos el espacio abierto y público. La deconstrucción de la arquitectura apunta hacia una nueva manera de habitar y pensar el lugar, busca un replanteamiento del espacio a partir de la habitabilidad no tradicional, lo que implica una desestabilización de las jerarquías compositivas de la arquitectura y de las actividades humanas.

La arquitectura tiene la capacidad de espacializar, de dar lugar, así la existencia de la arquitectura en el entendimiento humano del mundo abre la posibilidad de diferenciar el lugar en el espacio y la actividad que en él se realiza, a partir de lo que se proyecta para el futuro sobre ese lugar, por ello en torno al pensamiento constructivo siempre será atinado cuestionar ¿Para quién y para qué diseñamos un espacio? y ¿Cómo concebimos su uso? Hay que tener presente que nuestra existencia no tendría sentido sin el espacio desde el cual pensamos, asimismo, la arquitectura no puede existir sin el espacio en el cual nos desarrollamos activamente, por consiguiente, la arquitectura no es una mera técnica apartada del pensamiento y sobre este camino, que no es recto ni está perfectamente definido el trabajo en conjunto entre filosofía y arquitectura tiene en su existir “[...]el deseo informe de otras formas.” (Derrida, 1986, p. 5) No sólo el deseo uniforme de perpetuar las formas establecidas.

La noción de habitar se ha convertido en una ley en la arquitectura, pero el habitar puede escapar de las lógicas del sentido normativo. Habitar es morar, residir y protegerse del exterior, pero también es deambular, trasladarse y no permanecer, implica interacción social íntima y también interacción económica pública, entretenimiento personal y aprendizaje. En el espacio se da el encuentro de pluralidades, el espacio excita, es erótico, sonoro, opresivo, liberador. Estas condiciones provocan la diversidad de experiencias tal que pensar la arquitectura solo como morada es limitarla, es necesario fragmentar y expandir el concepto, porque si no hay habitabilidad en el espacio público no hay política incluyente y ese es el paso que estamos apuntando a dar como sociedad. Sirviéndome de las palabras de Hannah Arendt pensar en la deconstrucción del habitar en la arquitectura es una “apuesta al revés” (Arendt, 2005, p. 42) de los sistemas filosóficos.

El lugar se crea y se establece de acuerdo a lo que sucederá allí algún día, de modo que crear un espacio ya sea privado o público es una eventualidad a la que se suma un compromiso del

creador con respecto a su funcionalidad para el porvenir.⁴² El espacio se construye con la labor, trabajo y acción de quienes proyectan ideas y de quienes las usan. Es la interacción de actividades de los creadores y los usuarios lo que genera encuentros entre los cuerpos, entre los individuos y entre las colectividades, el espacio pensado a partir de esta interacción rebasa los límites de las esferas pública y privada, adquiriendo necesariamente una injerencia en lo político, sin que una esfera se mezcle, por decirlo así, con la otra homogéneamente. Aunque los espacios se diseñan para delimitar con forma o uniformar a la sociedad, en ellos se da la aparición y la eventualidad espontánea desde donde tenemos que analizar qué implica construir, actuar o manifestarse en los distintos tipos de lugares espontáneamente. La tipología, en los lugares como en las plazas públicas o los parques, puede conservar una esencia no por su corporeidad o forma, sino por la diversidad de relaciones y actividades que lo arquitectónico propicia con su discurso. Como se ha dicho, la arquitectura marca diferencias que devienen en el espaciamiento que delimita.

Derrida declaró en “Las artes del espacio”, que el espacio y la experiencia de éste puede resistir a la hegemonía del pensamiento filosófico occidental. (Derrida, 1990, p. 2); La experiencia del espacio puede también oponerse a la arquitectura tradicional. Desde mi punto de vista la arquitectura contemporánea debería posibilitar la diversidad en la existencia y la experiencia de los sujetos que le habitan. Para que esto sea posible es necesario seguir cuestionándonos qué implica experimentar un espacio, y cuál es el fin de experimentar el espacio de una manera alternativa que permita ser receptáculo de todo tipo de pluralidades.

La obra de Derrida, a pesar de su extensión y variedad coincide en la noción de *diferencia*. Este término me permite relacionar a Derrida con Arendt, pues la pluralidad de la que ésta habla deriva de la diferencia, y son ambas condiciones para la política. Siguiendo a Hannah Arendt: “[...]la pluralidad es la condición de la acción humana debido a que todos somos lo mismo, es decir, humanos y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá.” (Arendt, 2005, p. 36)

⁴² Hannah Arendt sugiere que:

Si el mundo ha de incluir un espacio público, no se puede establecerlo para una generación y planearlo sólo para los vivos, sino que debe superar el tiempo vital de los hombres mortales. Sin esta trascendencia en una potencial inmortalidad terrena ninguna política, estrictamente hablando, ningún mundo común ni esfera pública resultan posibles. (Arendt, 2005, p. 75)

Sí todos somos diferentes entonces experimentamos los espacios de múltiples maneras, por lo tanto, intentar perpetuar la forma y función de los espacios tiende a monopolizar el comportamiento de la diversidad de sujetos en el espacio. Sobre esto escribe Derrida en *Posiciones* que:

La *différance*⁴³ - es el juego sistemático de las diferencias, del espaciamiento mediante el cual los elementos se relacionan unos con otros. Este espaciamiento es la producción, a la vez activa y pasiva (la “a” de la *différance* indica esa indecisión en relación con la actividad y la pasividad, algo que todavía no se deja ordenar ni distribuir por esa oposición) de los intervalos sin los cuales los términos “completos” no significarían ni funcionarían. Es también el devenir-espacio de la cadena hablada, a la que se ha llamado temporal y lineal; devenir espacio que es lo único que hace posibles la escritura y cualquier correspondencia entre el habla y la escritura, cualquier tránsito de una a otra. [...]

Y más adelante, en esta misma entrevista, dice que el espaciamiento:

[...] no designa nada, nada que sea, ninguna presencia a distancia; es el índice de un afuera irreductible, y al mismo tiempo de un movimiento, de un desplazamiento que indica una alteridad irreductible, [...] por sí solo, no puede dar cuenta de nada, ni más ni menos que cualquier otro concepto. No puede dar cuenta de las diferencias —de los diferentes— entre los cuales se abre el espaciamiento que sin embargo las delimita. No obstante, esperar de este concepto un principio explicativo de todos los espacios determinados, de todos los diferentes, sería otorgarle una función teológica. El espaciamiento opera sin duda en todos los campos, pero precisamente como campos diferentes. Y su operación es cada vez diferente en ellos y está articulada de distinta manera (Derrida, 1977, pp. 122 - 123)

El espaciamiento, desde esta lectura, tiene un sentido productivo, y generador. Un espaciamiento es también un intervalo, un espacio constituido entre dos, sin una definición dada o absoluta, es más bien un movimiento de separación, de diferenciación que permite que el espaciamiento no se desprenda jamás de la temporalidad por lo que escapa a la delimitación absoluta.

En entrevista con Eva Meyer, Derrida manifestó que cada espacialización es sugerida por el lenguaje en el que se enuncie, en esta conversación describe a la espacialización como: “[...]cierta disposición en un espacio no dominable, sino sólo accesible por aproximaciones sucesivas [...]” (Derrida, 1986) Derrida compara el lenguaje con una “colonización” que abre el

⁴³ Manuel Asensi Pérez comenta en la introducción a “La escritura y la diferencia” que:

Différance, es un neologismo creado por Derrida como un arma definitiva contra el pensamiento metafísico. Deja entrever la condición de posibilidad de toda diferencia, y por ello, de toda identidad, y como tal es intraducible. Las habituales traducciones en español de este término como “diferenzia” o “diferancia” cumplen el papel de indicar que no se trata de la «diferencia», y en ello aciertan, pero dejan de lado todo el haz de significados que pone en juego el término francés: ser diferente, diferir, espaciamiento, temporalización, indecidibilidad, la grafía «a» que no suena y por consiguiente indica su pertenencia al grafema y no al fonema, marca, juego de presencia – ausencia. (Derrida, 2012, p. VI)

camino para lo que busca enunciar. Haciendo analogía con lo arquitectónico, todo edificio requiere de un camino que permita entrar en, salir de y volver a él, de esto podemos deducir que hay un lenguaje implícito en la forma en la que apreciamos un recinto, hay un discurso cuya forma es la estructura y la escritura⁴⁴ de una construcción. El lenguaje es un camino para el habla y para el discurso, de donde se infiere que para crear espacios hay caminos y hay discursos que pueden descubrirse o modificarse lateralmente.

En *Sobre la Tierra no hay medida —Una morfología de los espacios—* Salvador Gallardo dice que: “Si escribir es cosa de espacio, si nosotros escribimos entre espacios, quien escribe lo hace desde una posición o se aventura en un devenir de posiciones.” (Gallardo Cabrera, 2008, p. 62) Sabemos que existe un amplio número de rutas trazadas o de caminos establecidos para llegar a decir o proyectar arquitectónicamente lo que queremos expresar, pero siempre será mejor innovar, crear, proponer otra forma de andar por el espacio, de tal forma que el lenguaje que produce el nuevo camino hacia el espacio literario y arquitectónico sea creativo. Esto es posible siempre y cuando el lugar del discurso no se encuentre limitado o excluido por el mismo camino o discurso autoritario que sostiene la tradición.

En “Las artes del espacio”, (Derrida, 1990) Derrida se refiere a la arquitectura, el cine, la pintura, la fotografía, la danza, el teatro y en general a las artes visuales y sonoras como las artes que tienen la capacidad de replantear el espacio, sugiriendo que es desde este tipo de espacios donde se le puede dar combate al logocentrismo filosófico; entendido como la búsqueda constante por una sola verdad. Por lo tanto, afirma que la resistencia a la autoridad hegemónica se da en el espacio, cito: “[...]la resistencia a la autoridad filosófica puede ser producida en la experiencia de una cierta experiencia del especializar, del espacio, donde puede producirse la resistencia a la autoridad filosófica”. (Derrida, 1990, p. 2)

La cita anterior refleja la noción derridiana de que no es indispensable que el discurso filosófico sea referencia de todo campo cognitivo. Si bien la filosofía se ha convertido en un discurso supremacista en tanto que se considera que todas las regiones discursivas y áreas de conocimiento dependen de ella, no significa que la literatura, las artes, la arquitectura, el cine, la psicología, el derecho, etc., no puedan emanciparse del discurso filosófico dominante sirviéndose

⁴⁴ “Lo escrito o la escritura, puede modificarse únicamente si no se impone como una ley”. *Tiempo de Tesis*. (Derrida, 1980)

de los recursos que ofrece la deconstrucción. La resistencia a la autoridad se da en el espacio al mismo tiempo que espacializar supone la legitimación del discurso de un campo; ante ello resulta indispensable averiguar con qué derecho se está hablando sobre esa legitimación y a raíz de dicha investigación sabremos cómo se constituye el objeto de ese campo de estudio y qué impacto tiene socialmente.

Las artes espaciales exceden a la filosofía; disponen de ella, aunque le aventajan, resisten al logocentrismo filosófico, lo burlan o lo deforman, porque no se expresan exclusivamente con un lenguaje escrito. Las artes se producen paralelamente a un pensamiento que produce sentido, el cual muchas veces desborda el discurso cuestionando la noción de arte y estética de la filosofía. A pesar de que los arquitectos o artistas no posean necesariamente las herramientas teóricas para cuestionar la filosofía su labor tiene la capacidad de emanciparse de ella. Para Derrida, es aquí donde prolifera el pensamiento, en la posibilidad de interpretación, así, por ejemplo, el pensamiento artístico reside en la experiencia de la obra por parte del espectador y no sólo en la experiencia del creador. Cuando el autor habla de pensamiento arquitectónico en un espacio es porque la obra invita a pensar y a ser interpretada.

Muchas veces, actuando como usuarios de los espacios arquitectónicos, olvidamos por completo que esos espacios han sido diseñados a la par de una teoría, ya sea teológica, económica, cultural, o política: la arquitectura trata siempre de cubrir una necesidad humana. Se piensa que la enseñanza de ésta ha sido dogmática en el sentido de que es propagada como una actividad única y exclusiva del hombre para el hombre. La arquitectura se desarrolla siempre en un marco social, en contextos determinados, por su versatilidad, incluso puede cubrir los requerimientos de un movimiento artístico, actividad que rebasa las “necesidades básicas” y que satisface una necesidad espiritual. No obstante, la arquitectura también satisface una estética, una moda o una tendencia generalizada que se refleja en su lujo, en el poder o bien, dentro de los valores de lo bueno o lo malo, lo bello o lo feo de los protocolos que se han establecido para la composición y el diseño.

Me gustaría dejar claro para continuar que, no sólo la filosofía se ha encargado de pensar el espacio, sino que la arquitectura lo ha hecho por su cuenta. Bernard Tschumi y Peter Eisenman son autores de ejemplos específicos del replanteamiento del espacio, que se han visto influenciados por el “virus de la deconstrucción”, esta infección resulta más efectiva cuando no se limita únicamente a los textos filosóficos. Según su fundador este virus tiene la capacidad de

decodificar el discurso subrepticamente, porque algunas veces lo que toca al arte espacial se presenta en silencio o sin un discurso oral y explícito dadas las condiciones representativas que le distancian de las palabras⁴⁵. Se trata del silencio del arte. En este camino encontramos una paradoja si nos percatamos de que la obra muda puede interpretarse a su vez como un discurso suficientemente locuaz dada la virtualidad de su alegato, como para dar sentido o a lo que se ha creado. En la arquitectura hay una presencia indiscutible que dice, que habla; ese discurso virtual goza de un poder que no se agota pues siempre tendrá algo que decir con el paso del tiempo. (Derrida, 1990, pp. 4 -5)

Para la deconstrucción es necesaria una espacialidad en donde todo quepa, para Derrida el espacio no está sometido esencialmente a la mirada por lo que lo espacial no es necesariamente visible, es decir, lo espacial también incluye a lo invisible. (Derrida, 1990, p. 16) Deconstruir siempre supone un discurso, pero la deconstrucción se ejerce en terrenos que no son puramente filosóficos o textuales. En entrevista con Peter Brunette, Derrida declaró que todo espaciamento implica una textualización, un tipo de expansión que excede al lenguaje. La deconstrucción busca la deconstrucción del logocentrismo, en consecuencia, no se limita exclusivamente al campo filosófico, la deconstrucción no busca restringir, ni definir algo en su totalidad.

Las artes espaciales tienen una relación cercana a la textualidad. Cuando la obra de arte, cualquiera que esta sea, contiene una firma o un conjunto de rasgos que le caracteriza, se proyecta inevitablemente en el futuro, y por lo tanto no puede sino tener una intención política. Esto es así debido a que el receptor o la sociedad puede acceder a ella en el espacio público. El arte, al hacerse público y adquirir publicidad se salva de la ruina del tiempo, pues en la sociedad recae la posibilidad del reconocimiento del autor o la trascendencia de la obra a pesar de que sea anónima; el arte necesariamente es público y social, lo mismo ocurre con la arquitectura, no existe obra de arte o arquitectura exclusivamente privada debido a que desde su creación se le destina a ser contemplada y usada socialmente. Por esto es importante en todo momento saber a quién se está dirigiendo la obra, para producir qué efecto.

⁴⁵ El autor considera que las palabras funcionan de una manera no discursiva. Dicho de otra manera, la palabra no es la única discursiva, existen otros lenguajes sin palabras que también pueden promover el análisis del discurso no discursivo. Lo que más gusta a Derrida de las palabras, es que tienen la capacidad de desorganizar y desobedecer el orden y las reglas. (Derrida, 1990, p. 12)

El siguiente ejemplo nos ayuda a ilustrar el caso en el que un agente de las artes espaciales —Bernard Tschumi— puso en práctica una obra discursiva, dialéctica y textual, aplicada al público para ser interpretada, para llevar a cabo una investigación en torno a las preguntas sobre el espacio filosófico desde la arquitectura. El proyecto fue parte de una exhibición nombrada *A space: A thousand words* en el *Royal College of Art* en *Central London*, Inglaterra en 1975, la actividad consistió en hacer participar a sesenta y seis visitantes pidiéndoles que completaran sesenta y seis preguntas relacionadas con el espacio. El objetivo era intentar definir el espacio arquitectónico sin fronteras físicas; la experimentación con el espacio no sólo residía en la galería, sino que estaba también en papel, es decir, entre una frase incompleta y un signo de interrogación que los visitantes llenaron. Tschumi creó este *performance* gracias a las influencias teóricas ajenas a la arquitectura que llegaron a él por medio de sus intereses en temas al margen de la arquitectura. El arquitecto preparó un bloque de veinticuatro tarjetas, cada una con la palabra *space* acompañada de un signo de interrogación en el extremo inferior derecho y pidió a la gente que rellenara la tarjeta, de tal forma que la palabra espacio, era parte esencial de la pregunta.

Según lo reseñado en *Red is not a Color*, (Tschumi, 2012, p. 48) el patrón del recorrido de la exhibición fue diseñado como un camino de interrogación, ese camino definió un invisible pero real “espacio para el cuestionamiento”, un espacio materializado por los trazos de movimiento del visitante-interrogador. En el procedimiento de hacer arquitectura existe un ritual que consiste en hacer preguntas acerca del espacio que se construirá y el movimiento transitivo que debería caracterizarle procede de la siguiente manera: primero se cuestiona la transformación del espacio natural, hasta la pregunta por las actividades que sucederán en ese lugar creado para el futuro. La totalidad del ejercicio se basa en la idea de que la arquitectura no consiste necesariamente en proporcionar respuestas, sino más bien en plantear preguntas que mantengan las contradicciones de una manera dinámica actualizando la relación de indiferencia, reciprocidad y conflicto. A continuación, selecciono e interpreto algunas de las preguntas reunidas en la publicación derivada de la exposición performativa de Tschumi que me parecen vitales para el desarrollo y entendimiento de su obra:

- 1.0. ¿Es el espacio algo material en el cual todas las cosas materiales pueden ser localizadas?
- 1.1. Sí el espacio tiene límites ¿hay otro espacio fuera de esas fronteras?

- 1.1.21. Como cada extensión de espacio es infinitamente divisible —ya que cada espacio puede contener espacios más pequeños— ¿puede una colección infinita de espacios, formar entonces un espacio finito?
- 1.3. Sí el espacio no es ni materia ni un conjunto de relaciones objetivas entre las cosas ¿es algo subjetivo con lo cual la mente categoriza las cosas?
- 1.31. Si la estructura de la mente impone una forma a priori —que precede a toda experiencia— a la percepción del mundo externo ¿es así el espacio comprendido como una forma?
- 1.5. Sí arquitectónicamente, definir un espacio es hacerlo distinto ¿hacer un espacio diferenciado, define realmente el espacio?
- 1.6. ¿Es la arquitectura el concepto de espacio, el espacio y la definición de espacio?
- 1.61. Sí el concepto de espacio no es espacio ¿es la materialización del concepto de espacio, espacio?
- 1.611. ¿Es el espacio conceptual el lugar en el que el material es concepto? ⁴⁶

⁴⁶ La interpretación al español es propia. Cito la lista completa de dieciséis preguntas:

- 1.0 *Is space a material thing in in which all material things are to be located?*
- 1.1 *If a space a material thing, does it have boundaries?*
- 1.11 *If space has boundaries, is there another space outside those boundaries?*
- 1.12 *If space does not have boundaries, do things then extend infinitely?*
- 1.121 *As every finite extent of space is infinitely divisible (since every space can contain smaller spaces), can an infinite collection of spaces then form a finite space?*
- 1.13 *In any case, if space is an extensión of matter, can one part of space be distinguished for another?*
- 1.2 *If space is not a matter, is it merely the sum of all spatial relations between material things?*
- 1.3 *If space is neither matter nor a set of objective relations between things, is it something subjective with which the mind categorizes things?*
- 1.31 *If the structure of the mind imposes an a priori form (that precedes all experience) to the perception of the external world, is space such a form?*
- 1.32 *If space is such a form, does it have precedence over all other perceptions?*
- 1.4 *If, etymologically, “defining” space is both making space distinct and stating the precise nature of space, is this an essential paradox of space?*
- 1.5 *Architecturally, if defining space is making space distinct, does making space distinct define space?*
- 1.51 *If architecture is the art of making space distinct, is it also the art of stating the precise nature of space?*

Lo interesante de este proyecto es que las preguntas que se compilaron, son cuestiones que bien podrían haber sido formuladas desde la filosofía, sin embargo, fueron preguntas que emergieron desde la arquitectura, aunque sí influenciada por la filosofía —como claramente lo muestra la pregunta 1.31 que está haciendo referencia a lo expuesto por Kant sobre el espacio en *la Crítica de la razón pura*—. Tschumi mismo cita a Kant cuando define las notaciones o conceptos de los que se sirvió para darle sentido a su obra teórica *The Manhattan Transcripts*.⁴⁷ Cuando Tschumi significa al espacio, no lo define, sino que lo cuestiona desde de su propia voz, especulando si el espacio se trata de una cosa material o es efectivamente la categoría *a priori* del pensamiento kantiano; quizás es una forma, examina, o tal vez es un producto social resultante de la proyección de una estructura sociopolítica. (Tschumi, 2012, p. 106)

Bernard Tschumi escribió que el espacio es irreducible, el concepto de espacio no define más el espacio, pues no puede mantener unidos todos los modos de éste, el espacio flota entre los signos y las ideas. El espacio tiene densidad ontológica por sí mismo, pero puede representar cualquier otra cosa, permitiendo que los dilemas entre construcción y no construcción entre conceptos y preceptos, entre espacio mental y espacio físico se desvanezcan. Sobre el texto “El Derecho a la Ciudad” de Henri Lefebvre, Tschumi publicó un comentario en la revista *Architectural Design*, en él describe que el espacio debe ser entendido como producto de la estructura social, así pues, Tschumi encuentra en la ciudad un espacio que negocia productivamente entre las instituciones sociales y los grupos sociales. “El espacio urbano es el lugar en donde siempre cualquier cosa puede ocurrir.”⁴⁸ Es en el espacio de la eventualidad y de la acción, dónde se encuentran en tensión las contradicciones de la planificación urbana del Estado y los juegos de la apropiación de lo espacio-temporal, pues los usuarios le reinventan permanentemente haciéndolo un espacio efímero.

1.6 *Is architecture the concept of space, the space, and the definition of space?*

1.61 *If the concept of space is not a space, is the materialization of the concept of space a space?*

1.611 *Is conceptual space then the space of which material is the concept?*

(Tschumi, 2012, p. 51)

⁴⁷ Para más información sobre la obra *The Manhattan Transcripts*, consultar apéndice en la página 137.

⁴⁸ “L’espace urbain est le lieu où toujours quelque chose arrive” En: B. Tschumi, *Henri Lefebvre. Le Droit à la Ville, Architectural Design*, vol. 42, septiembre 1972.

Para este arquitecto-autor los espacios arquitectónicos pueden tener autonomía y lógica por sí mismos, pero también distorsiones, rupturas, compresiones, fragmentación y yuxtaposición, condiciones adherentes a la manipulación de la forma. Para Tschumi la arquitectura es un órgano pasivo en constante interacción con los usuarios, cuyos cuerpos se precipitan en contra de las reglas cuidadosamente establecidas por el pensamiento arquitectónico. Es únicamente a través de la interacción entre la eventualidad, el espacio y el movimiento que la experiencia arquitectónica tiene lugar.

El proyecto del jardín de *Khôra* para el parque de *La Villette*, fue un evento que forma parte de una proyección arquitectónica constituida por capas. La capa que más interesa en esta investigación es la capa del pensamiento político, pues ahí es donde cabe la reflexión filosófica acerca de la otredad, el cuerpo y la pluralidad. Francesco Vitale ha hecho una reflexión al respecto, donde resalta el carácter político de este encuentro a través del espacio público que Tschumi deconstruyó.⁴⁹

II.2. La política de la arquitectura. El espacio público

Reflexionemos sobre el espacio público desde *nuestro* contexto y con esto me refiero a los lugares para el espacio público en la Ciudad de México y la zona conurbada en su inmensa extensión. Es importante recordar que el espacio público difícilmente se planifica en nuestra ciudad, no porque la planeación no sea necesaria, sino porque no hay políticas públicas que la promuevan, no al menos en el periodo presidencial que estamos atravesando. Para contrarrestar la necesidad de espacios donde pueda haber contacto social, la ciudad se ha saturado de construcciones de espacios privados con pretensiones de espacio público que son la única oferta para la actividad social “segura”. Por lo general estos lugares se limitan a incentivar una interacción mercantil, como es el caso de los centros comerciales como sustitutos del espacio público.

Dichos lugares intentan suplir la falta de espacio público, sin embargo, están lejos de ofrecer el encuentro de pluralidades que la esfera pública y cultural suscita, por el contrario, la

⁴⁹ Ver Apéndice para una mejor comprensión del contexto.

gran proliferación de este tipo de construcciones privatiza el espacio. La peculiaridad de este tipo de espacio es que bajo un evidente despliegue privado de las partes que constituyen el espacio en su totalidad, el espacio privado aparenta ser público. Estos espacios claramente no procuran llevar el entretenimiento educativo o artístico que se desarrolla dentro de él a los sectores que quedan fuera de este centro que ofrece este tipo de “servicios”. El resultado es un desabasto cultural en la ciudad cuyo efecto menciono únicamente para apuntar hacia el objetivo de esta investigación, pues, aunque las esferas de lo público y lo privado se hayan disipado aparentemente, la arquitectura sigue accionando a través de la jerarquía de los axiomas que diferencian estos dos tipos de espacio. La diferencia entre ellos radica en la experiencia y en la tipología del uso que se les da, de tal suerte que la arquitectura tiene la capacidad de establecer fronteras, fortalezas que segregan a un sector de población y que se configuran gracias a los intereses de un pensamiento político determinado.

Cabe subrayar que todo planteamiento político que apunte hacia una reconfiguración del espacio urbano posee un trasfondo de ideales filosóficos en relación directa con la democracia, la igualdad, la libertad, y la multiplicidad de identidades. Los proyectos del Estado en la arquitectura pública tocan a la filosofía política porque es en el espacio público donde la vida en común se realiza fuera del núcleo familiar; es ahí donde diferimos o nos identificamos con los otros, es donde nos hacemos visibles socialmente y es gracias al espacio público que adquirimos la capacidad de entendimiento de lo existente. Este espacio propicia la expresión personal, política y creativa, en parte, gracias a las relaciones sociales. El espacio es político por excelencia en tanto que en él podemos participar democráticamente en las decisiones sobre las condiciones del lugar en donde vivimos en comunidad. El espacio público ofrece experiencias culturales, intelectuales e incluso económicas, y nos abre la puerta hacia la cultura y conocimiento del mundo, en él hay intercambios sociales de todo tipo. Como humanos sociales es en el espacio público donde podemos existir como ciudadanas y ciudadanos, con la capacidad de razonar y elegir una postura ante la vida.

Por su parte el proyecto de *La Villette* pretendía ser este tipo de espacio, un establecimiento de propiedad común pero que al mismo tiempo reflejara al arquitecto-autor, cuyo trabajo de conceptualización del espacio representa un giro en el paradigma de los estatutos sostenidos por la Arquitectura Clásica y Moderna y un desafío a la normatividad del quehacer de la *buena arquitectura*.

Vitale, en su texto *Derrida and the Politics of Architecture* (Vitale, 2010), subraya lo que Derrida declaró en “*Point de Folie-Maintenant L’architecture*” (Derrida, 1986)⁵⁰: “la arquitectura es la última fortaleza de la metafísica”. Hay una arquitectura de la arquitectura, es decir el concepto más fundamental de la arquitectura ha sido construido, así la arquitectura se configura literalmente y en *concreto*, lo que la estabiliza de una forma durable. La arquitectura genera una identidad que se acopla al contexto, aunque permanece encapsulada en sí, adherida a la defensa de sí misma. La naturalización de la arquitectura nos ha sido delegada, la habitamos y nos habita, ha permanecido ideológicamente, pero también gracias a la tecnología y a la resistencia de los materiales con los que la arquitectura se edifica, la durabilidad de los materiales se ha perfeccionado con el objeto de que las ideas y funciones de lo que se construye permanezcan el mayor tiempo posible. La estructura física e ideológica de la arquitectura son los elementos que conjugados crean la resistencia y permanencia metafísica. Desde mi lectura, el escrito de Vitale sugiere que la contribución de Derrida a la arquitectura no es únicamente teórica, su participación implica la posibilidad de una práctica diferente en la arquitectura que no solamente se refleja en una nueva estética o estilo.

Para Vitale, la deconstrucción de la arquitectura implica una deconstrucción de lo político, y carece de valor si únicamente ataca, critica, descalifica, destruye o desvía. Lo político tiene una connotación onto-teológica en su estructura, su esencia ha sido ligada al origen en cuanto a espacio y lugar. (Vitale, 2010, p. 217) El espacio que se asume como propio de individuos y comunidades representa una fuerza la identidad, es decir, la ciudad, la *polis*, tiene una conexión esencial con la identidad política en tanto pone en práctica una oposición espacial y de reconocimiento: existe una separación entre unos y otros que se refleja en una dicotomía clave: el

⁵⁰ Para 1986, cuando casi todos los elementos de la primera fase de *La Villette* estaban concluyéndose, mientras Derrida se reunía consecuentemente con Eisenman, escribió un texto que tituló “*Point de Folie-Maintenant l’architecture*”, una trasposición de su pensamiento montado en la arquitectura, donde reconoce el trabajo de deconstrucción programática y dislocación que Tschumi consiguió en *La Villette*. Derrida usó el parque como un modelo para conversar sobre las formas posibles que encontraba en la arquitectura eventual del aquí y el ahora —*Maintenant, now: ahora*— temporalidad que siempre diferirá con el paso de cada generación. Las diecisiete razones que componen ese escrito giran en torno a la pregunta de si es posible una arquitectura eventual, también es una declaratoria de reconocimiento por el dominio cognitivo sobre la arquitectura de Tschumi, dónde además demuestra que aprecia su método, pues es capaz de propiciar la autonomía de su obra retirando la pureza intrínseca de los conceptos de uso arquitectónico tradicional, lo cual no se había logrado antes en la práctica arquitectónica. La relación de la pureza intrínseca y los conceptos era algo que Derrida, por su cuenta, tuvo como objetivo en su trabajo y que analizó desde los inicios de la filosofía.

estar dentro y el estar fuera —*Inside/outside*—, denota lo que pertenece a, o lo que está fuera de. La ciudad pensada herméticamente tiene un cuerpo que se reconstituye desde su unidad, se asegura desde su interior, excluyendo o separando a quienes podrían representar una amenaza externa. La otredad desde esta perspectiva puede dañar el interior, mientras que la comunidad interna alimenta, mantiene y selecciona a los miembros que pueden permanecer, así como a los que pueden ser rechazados; a estos últimos les designa un lugar marginal, ya sea en el exilio —fuera de— o bien, relegándoles a la casa, refugios, cárceles, manicomios, etc.

En la tradición occidental, según Vitale, —quien probablemente está siguiendo a Hannah Arendt— la identidad individual o colectiva se encuentra atravesada por una forma de reconocimiento autónoma e interna que permanece y se diferencia de lo otro: lo externo, lo extraño, lo ajeno que amenaza. Esto quiere decir que los axiomas *dentro/fuera* aplicados a una sociedad, estructuran el discurso político y que su acción tiene lugar en la defensa de la identidad territorial contra “el otro” que representa un riesgo; esto último justifica el encierro desde dentro, primero del territorio o la ciudad, y luego de la identidad. La axiomática *dentro/fuera* tiene repercusiones hasta nuestros días ya que se ha constituido como una concepción que perjudica a la migración, por ejemplo, pensemos en el muro fronterizo con México que los gobiernos de E.U.A. han pretendido levantar desde décadas atrás con la intención de excluir y detener el flujo de migrantes de todo el mundo que arriba a México para cruzar al país vecino en búsqueda de una *vida digna*. Los migrantes huyen de la violencia, la pobreza y la represión, aunque en realidad las adversidades que encuentran en el camino al marcharse de sus lugares de nacimiento muchas veces no son mejores ni más sencillas que la que dejaron atrás, todo lo contrario, migran para esclavizarse por necesidad, pero también voluntariamente y, aunque la diversidad que hoy caracteriza a Estados Unidos es enorme, se siguen formando núcleos sociales que intentan mantenerse “puros” sin mezclarse con los otros que van llegando.

Los muros que ejercen la dicotomía *dentro/fuera* y que separan a las naciones en el mundo no son pocos, tenemos la vieja franja que divide a Corea del Sur de Corea del Norte, y un ejemplo más reciente es la reja que divide y separa a Macedonia de Grecia, sólo por mencionar algunos. El mantenimiento de los opuestos se sustenta por las fronteras territoriales, la economía, el clasismo y la privatización contemporánea de los espacios y los recursos. Por otro lado, Vitale observa algo muy interesante para el coetáneo análisis: las nuevas *tele-tecnologías* están contribuyendo a la desterritorialización del espacio virtual, debido a que los actuales medios de

comunicación están creando nuevos espacios públicos y virtuales que ya no están ligados a la antigua idea de territorialidad. En nuestros días, escribe, la otredad se ve amenazada por la misma comunidad, aunque al mismo tiempo es condición de esta.

Desde la perspectiva de Vitale el *lugar* no es el origen de la identidad metafísica, sino que propicia la dislocación, y la locación de la comunidad y de su política; de tal suerte que hay una presencia antrópica que reside en el lugar y que tiene como objetivo hacer posible la identificación a la par de la distinción del sujeto. El lugar no se debe pensar como la superficie que origina los lugares, pues esto lo estabiliza eternamente, sugiere que se piense el espacio desde su relación con los otros, donde lo individual y lo colectivo, como conjunto, sea posible. Para algunos grupos sociales la otredad sigue representando una amenaza, pero para otros no y las fronteras deberían ser invisibles, traspasables e inestables: el espacio no debería cerrarse a la interacción con lo otro, al no cerrarse se propicia la recepción de toda identidad. Esta es la verdadera prueba para la deconstrucción de la política de la arquitectura que Vitale identifica en el proyecto del jardín de *La Villette*: el hacer espacio para los otros.⁵¹ Es necesario pensar en el hogar como artefacto y en la urbanidad como la estructura de las ciudades, para comprender la atmósfera y la experiencia que ésta denota, ya que la traza de las ciudades planifica el comportamiento de ciudadanos, a la vez que propicia ciertos encuentros o desencuentros entre quienes las habitan. La herencia de estas nociones a deconstruir, implican una economía que se refleja en distintos espacios; la recomendación para identificarlos es: inspeccionar su origen y no asumir el orden de los axiomas, en este caso, la jerarquía de lo público/privado. Es preciso rastrear el pasado para dar con los cimientos de las leyes que instauran el orden, las equivalencias y las oposiciones en las que se basan los fundamentos de la arquitectura.

Pensar la arquitectura y el urbanismo a partir de la deconstrucción de la política de la habitabilidad en las ciudades nos permitirá cuestionarnos qué es lo que hace la vida en comunidad. El movimiento de cada generación es el que siempre nos recordará esta urgencia de cuestionamiento y que es necesaria una apertura a la transformación que no es sino una apertura a la eventualidad y a la espontaneidad. Sólo por medio de dichas aperturas, rupturas y espaciamentos es posible *dar lugar al otro*. El propósito fundamental de la arquitectura deconstructivista será que la otredad pueda tener lugar, porque esto implica hablar de *lo otro* que

⁵¹ *To do space for the other, to give a place for that relation is the task of deconstruction of the political.* (Vitale, 2010, p. 219)

una comunidad requiere para ser ella misma. Por el contrario, cuando una comunidad está cautiva en sí misma surge la tendencia a rechazar *lo otro* para mantenerse pura; la pureza, con su velo blanco, ciega y no permite dar cuenta de que un futuro hermético sin alteridad está vacío en su interior.

Francesco Vitale logra sustraer y sostener con su reflexión que la deconstrucción no se encuentra únicamente a través de los discursos, sino que procede de la invención humana que requiere de una repolitización. Para re-politizar la teoría de la arquitectura y su práctica es necesario deconstruir el concepto político de “habitar”, que hoy mismo se presenta naturalizado, calculado, proyectado, programado, reglamentado y legalizado. Deconstruir no solo es crítica, sino propuesta y la propuesta radica en no clausurar ningún concepto, ni determinarle definitivamente con precisión, porque la imprecisión posibilita otro tipo de relaciones con el espacio.

Sin embargo, lo anterior no es tarea fácil dado que dentro de la política concurren fuerzas de significación que tienden a perpetuarse, y que cimentan y endurecen la supuesta finalidad habitable de la actividad arquitectónica. Tschumi logró poner en juego esta rigidez en *La Villette*, puesto que el parque tiene una relación directa con el Estado, la política, y las transacciones económicas, pero también con la sociedad civil, la burocracia, los poderes culturales, el arte, las ciencias, la tecnología, e incluso con la enseñanza de la arquitectura, además que permite la interacción de lo viejo y lo novedoso en todos los sentidos.

En *Point de Folie – Maintenant L’architecture*, Derrida reconoce en la obra de Tschumi, especialmente en *The Manhattan Transcripts* y en *Las Folies de La Villette* que hay en su arquitectura una crítica al sentido tradicional de los términos en los discursos, y los textos. Por esto, Derrida considera que Tschumi consiguió activar la deconstrucción en el parque de *La Villette*; tomando en cuenta que la deconstrucción no es un término que se emplea exclusivamente en negativo, sino que ella misma es motor de cambio, ejemplo de esto es Tschumi, quien propuso y construyó arquitectura que funciona y tiene la capacidad de mutar para el porvenir. (Derrida, 1986) La desconstrucción de la arquitectura de Tschumi se afirma en el momento en que acontece como arquitectura, pero inmediatamente se vuelve a negar a sí misma, en un ejercicio permanente de exclusión e inscripción a la arquitectura.

Deconstruir la arquitectura no implica hacer la guerra a las instituciones, sino que más bien sirve de mediadora para negociar y resistir las hostilidades de los poderes políticos. Según

Derrida con *Les Folies*, Tschumi logra ejecutar esta estrategia, permeando por completo el espacio con ésta múltiple interacción generada por el carácter híbrido de *Les Folies*, creando con ello en cada visitante una nueva experiencia cada vez.

Tschumi no quería que el parque de *La Villette* se relacionara directamente con la noción de habitabilidad clásica; concebida desde los griegos y Vitruvio, pasando por Le Corbusier y pensadores del idealismo alemán, como Hegel y Kant, sostenida con mayor fuerza por Heidegger. Tampoco pretendía que el parque se inscribiera en la corriente de la poesía bucólica —referencia predilecta de los poetas románticos y naturalistas, alusiva a la vida campestre y a la contemplación de la naturaleza— sino que ambicionaba más bien un proyecto urbano que evitara caer en el uso del paisaje citadino del siglo XIX representado por Frederick Law Olmsted -1822–1903-.⁵² Para conjugar estos principios, Tschumi tenía que resolver qué haría con todas esas áreas verdes repartidas en ese gran segmento de tierra rodeado por edificios, calles, avenidas y transportes. La solución fue: integrar los elementos que satisfacían las necesidades prácticas de un parque, mientras se conservaban los rasgos de la esencia histórica del lugar, eso sí, tomando en cuenta el movimiento del uso del espacio en el porvenir. Así, Tschumi fue adecuando elementos claves en su proyecto que le daban cuerpo y consistencia, su procedimiento y programación le llevó a crear un campo intelectual de operaciones en el que la construcción teórica se mezcló con la teoría constructiva.

La Villette tiene una huella que refleja una desapropiación del espacio creado; si bien el parque nació de intereses personales, Tschumi se desprende de él para hacerlo accesible a los usuarios. Es decir, se despoja de la autoría para dar paso a un lugar público, dedicando la obra a los usuarios para que ellos puedan apropiarse de dicho espacio. Tschumi es bien conocido dentro del gremio por su *arquitectura diferenciada* y también por el éxito de su ópera prima en la capital francesa, que se ha integrado al paisaje citadino. Esta representó una fractura con la tradición por su diseño, y disposición para los usuarios. Es en el parque de *La Villette* donde se fusionan más tangible y armónicamente teoría y práctica de la deconstrucción. Quizás ni Derrida ni Eisenman consiguieron deconstruir la arquitectura en un proyecto palpable, mas en la obra de Tschumi es

⁵² Paisajista urbano, botánico y periodista, quien diseñó *Central Park* y *Prospect Park* en New York. También diseñó la Reserva de las Cataratas del Niágara, igualmente en New York y el *Parque Mont-Royal* en Montreal, Canadá. Murió en un psiquiátrico que él mismo ajardinó.

donde encontramos el ejemplo corpóreo de cómo la deconstrucción se despliega de manera arquitectónica.

11.3. Locura: Les Folies de Bernard Tschumi, filosofía que presenta formas visibles

Es necesario en este punto recordar los requerimientos del programa arquitectónico del parque que fueron distribuidos en el sitio, en una disposición regular de puntos de intensidad dentro de él que se designaron con el nombre de *Les Folies*. Este apartado está dedicado a explorar el significado de estos edificios en el parque, núcleos que simbolizan, desde mi punto de vista, la máxima confrontación con el esquema clásico de la habitabilidad en la arquitectura. Cada *Folie* constituye un signo autónomo que indica su independencia programática, en ellas concurren preocupaciones y posibilidades, mientras inciden en un núcleo en común, ese *común denominador* es la unidad del sistema de Tschumi.

Les Folies son partícipes de un juego interno dentro del parque cuya dinámica permite que el lugar sea leído simbólicamente y estructuralmente, sin por esto contradecir su programación flexible que implica acción, invención y eventualidad. La cuadrícula de *Folies* es auto referencial, lo que significa que es inicialmente independiente de algún parque, programa o sitio esto como un guiño que Tschumi hace a Le Corbusier y demás arquitectos. No olvidemos que el parque se formó por el encuentro de tres sistemas autónomos cada uno con su propia lógica, particularidades y límites: el sistema de objetos, el sistema de movimientos y el sistema de espacios. En palabras del arquitecto, la superposición de distintos sistemas tiene la capacidad de crear una cuidadosa serie de escenificaciones en tensión que mejora la dinámica del parque. (Tschumi, 2012, p. 165)

Point de Folies – Maintenant L'architecture es un texto que forma parte del libro *La Case Vide*, dedicado a presentar el proyecto de *La Villette* de Tschumi. Derrida lo escribió analizando diecisiete razones por las que el arquitecto y su estrategia son dignos de elogio. Se dice que este texto es el primero que Derrida redacta desde una postura activa vinculada al terreno de arquitectura, y para comprenderlo me parece oportuno desensamblar las partes del título:

literalmente, *Point de Folie* es un punto de locura, cada punto genera cierta energía que es intensa y esa intensidad refiere a la noción de locura -lo insano, demencia- palabra cuyo origen se remonta al siglo XVII francés, mas en *La Villette* la locura toma un significado diferente, indica “la extravagancia de una casa de entretenimiento”. (Tschumi, 2012, p. 166).

La locura, hipotética alegoría de la sinrazón, del no sentido, es un adjetivo, un atributo del ser, casi un ente por sí mismo. Ésta ha generado desconcierto desde siempre en la historia del pensamiento filosófico y la psicología, algunos autores le han dedicado elogios, como Erasmo de Rotterdam. Entre tantos, René Descartes, por ejemplo, consideraba que hay cosas sobre las que no se puede dudar razonablemente a menos que se esté loco, sin embargo, aunque se esté loco no se deja de pensar, por tanto, mientras pensamos no importa si son locuras, existimos. Kant es otro ejemplo de esta preocupación por la locura, él clasifica a la locura como una enfermedad de la cabeza, y, más recientemente Michel Foucault por su parte hizo una arqueología del origen del sentido de locura para explicar por qué se le separa de la sociedad. A este último, Derrida dedicó una conferencia compilada en “La escritura y la diferencia”, titulada *Cogito e historia de la locura*, donde criticó la obra de Foucault, Derrida dice que la obra de su maestro repite la acción perpetrada contra la locura, sin embargo, la considera como un “nuevo y radical elogio a la locura” (Derrida, 2012, pp. 55 - 56). Derrida reconoce la genialidad de Foucault de sacar del silencio a la locura, un silencio relacionado con la demencia, de tal suerte que, al darle voz, logró dislocar el concepto de locura entendida como sinrazón.

Justamente por la cantidad de pensadores que se han ocupado de hablar sobre la locura, Derrida pregunta en *Point de Folie*, ¿Por qué Tschumi recurrió a la locura para nombrar su arquitectura? Razón y locura son dos conceptos que se encuentran íntimamente ligados, incluso comparten el lugar de su ejercicio: la mente. La locura, a diferencia de la razón, porta una etiqueta de negatividad desde siglos atrás, asociada al error, se ha reducido a la locura a la insensatez, porque se ha creído que lo que escapa al error son certezas cognitivas, no sensibles, ni imaginativas. La cordura de la razón, por tanto, del sentido, se ha creído indispensable para comprender cualquier concepto.

Sin embargo, la locura no es un estado permanente, sino que muta según su contexto, no hay equívoco permanente; la locura más bien es generalmente incomprendida en su época por su proceder extravagante o silencioso. La locura participa de la ambigüedad, de la rebeldía ante la normatividad; por siglos se ha considerado locos o dementes a quienes no acatan las leyes. En esa

obsesión aprehensiva de la razón por no resultar transgredida “[...]la razón está más loca que la locura [...]” (Derrida, 2012, p. 88) por intolerante. El enloquecimiento que escapa a la aprehensión es un tipo de enloquecimiento infligido, es decir es locura por herencia “[...]que introducirá la subversión en el campo de las ideas claras y distintas[...]” (Derrida, 2012, p. 75) La locura no es sino el cuestionamiento a la construcción y a la estructura de la razón que apunta a monopolizar y regularizar todo el comportamiento humano. Por ello, confrontar a la arquitectura inamovible de la razón, es una crisis de locura histórica y necesaria, que tanto amenaza a la razón establecida, como la mejora.

Derrida especula en *Point de Folie*, que Tschumi recurre a ella porque la locura puede equipararse con la disyunción, la locura *dis-loca*, y de alguna forma el parque acoge a la locura, le hace sitio dentro de un espacio, que no es un manicomio, ni un hospital ni cárcel, por el contrario le recibe positivamente. Tschumi hospeda a la locura en el parque, a la multiplicidad de locuras. Es de la locura —que no es necesariamente un pensamiento irracional, pero tampoco racional— de donde emergen las ocurrencias, los disparates, las subversiones, las reconfiguraciones estructurales de los sistemas dominantes, las rebeliones, las composiciones y las diversiones. *La Villette* es el lugar que permanece abierto, sin totalizar ni definir, procurando no segregar la creatividad que pueda explotar en un momento de locura lúcida. Para Tschumi se trata de pensar la posibilidad creativa escapando de ella misma. Salir de la totalidad puede dejar una estela trascendente, así es que *Les Folies* participan de un doble enlace en su sistema: la instantaneidad que trasciende en donde todo ocurre, pero al mismo tiempo la individualidad de la experiencia de cada visitante. El enlace doble participa de la serie discontinua de instantes y atracciones que el visitante experimenta, cada *Folie* está relacionada con la siguiente y así sucesivamente, son un punto cerrado y abierto a la vez.

Bernard Tschumi escribió en *Red is not a Color*, que el nuevo significado que le dio a *Folie*, reemplaza su sentido original por una extravagante exposición de estilos eclécticos con una yuxtaposición regular de programación sin procedencia. El propósito de esta operación es remover la *Folie* de sus referencias históricas, y ubicarla en un nivel más extenso de abstracción, como un objeto autónomo y neutral que subsecuentemente recibirá un juego de signos. Tschumi cita a Maurice Blanchot en el ensayo titulado *Abstract Meditation and Strategy* donde habla de la locura como una palabra en perpetuo desorden consigo misma que tiene una esencia interrogativa; la locura cuestiona sus propias posibilidades y en ese sentido cuestionó las multiplicidades del

lenguaje que pueden transformarla. La locura se cuestiona a sí misma participando en el juego de lenguaje. (Tschumi, 2012, p. 166)

La locura es para el parque de *La Villette* una constante referencia que atraviesa la obra de extremo a extremo. Para el arquitecto fue crucial el contexto social que se vivía al final del siglo XX, ya que fue una época que no dejó de cuestionar los usos, las formas y los valores sociales; dicha situación no es negativa, sino que es un síntoma de la nueva condición de diferenciación generacional. La demencia, la locura, lo insano, narra Tschumi, se relacionan con un significado psicológico que necesariamente fue construido. Escribe: “Nos dirigimos a liberar el constructo de la locura de sus condiciones históricas, para ubicarla en un lugar más amplio, un plano más abstracto, como un objeto autónomo que, en el futuro, será capaz de recibir nuevos significados.” (Tschumi, 2012, p. 166)⁵³ Desde el comentario de Frédéric Migayrou, *Les Folies* se imponen como una maquinaria mimética que hacer vacilar los modelos de representación del dominio arquitectónico, así como las jerarquías de un legado de tradición perspectivista y geométrica que fue ideada por la ideología racionalista de la ilustración, ideología a la que siguieron recurriendo los creadores de la arquitectura moderna. (Frédéric Migayrou, 2014, p. 21)

Les Folies son un homenaje a la locura y un manifiesto acerca de la irracionalidad. Como nombre propio, han resultado en una suerte de firma, común denominador de esta programación deconstructiva. El concepto de locura contiene una doble metonimia que hace que la palabra se presente por sí sola, al mismo tiempo que se vincula y se desvincula de su pasado, su significado se encuentra expuesto, pero oculto. *Les Folies*, para Derrida efectivamente reconfiguran el sentido clásico del habitar en tanto que mantienen la dislocación general; no hacen la guerra, pero dan batalla evitando la destrucción, sacuden y hacen tambalear al propio significado de la arquitectura desde el interior de la arquitectura; esto resulta invariablemente en una manera diferente de habitar.⁵⁴ Tschumi, a través de su obra, supera el vacío de sentido que impera en la arquitectura,

⁵³ La interpretación es propia, cito:

[...] *We aim to free the built folie from its historical connotations and to place it on a broader, more abstract plane, as an autonomous object that, in the future, will be able to receive new meanings.* (Tschumi, 2012, p. 166)

⁵⁴ Citando a Derrida:

Ces Folies Font trembler les sens, le sens du sens, l'ensemble signifiant de cette puissante architectonique. Elles remettent en cause, dilosquet, déstabilisent ou déconstruisent l'édifice de cette configuration. (Derrida, 1986, p. 4)

que encuentra su único horizonte en las leyes canónicas de composición o con el habitar de los dioses y de los hombres.

Les Folies no destruyen, por el contrario, hay una constante entre deconstrucción/reconstrucción que se puede apreciar en los puntos —que en realidad son cúbicos— que explotan y se fragmentan, pero se reconstruyen. *Les Folies*, son todo menos el caos, las normas tradicionales son tomadas en cuenta, pero ya no comandan la obra. Tschumi impulsó la arquitectura hacia sus límites con la intención de dar lugar al placer, por ello cada *Folie* se destinó a usos o finalidades distintas: culturales, deportivas, lúdicas, gastronómicas, pedagógicas, científicas y filosóficas. No hay lugar para un único objetivo, debido a que estos edificios se componen de multiplicidad. La multiplicidad de experiencias ha sido planeada con anticipación, sin embargo, tras éstas no hay una finalidad económica, religiosa, partidista o ideológica, más bien invitan a la experimentación alternativa de la habitabilidad, pero sobre todo a la experimentación educativa fuera de las aulas. Sobre dichas intenciones el paseo entre *Les Folies* dentro del parque de *La Villette* se presta para el vagabundeo, que también han sido catalogado como locos aquellos que no tienen refugio u hogar y optan por la dispersión. El camino que *Les Folies* traza está sin duda proscrito de cabo a rabo.

Les Folies constituyen una seriación material y ordenada que no se detiene, constantemente hay cambios y movimiento capilar entre ella; cada *Folie* es una locura, un paisaje que se constituye por escenas secuenciadas; la cinemática como vimos compone el paisaje y en ese sentido *Les Folies* son un *foliage* —*follaje*— loco, de esa serie de imágenes. La seriación no se deja resumir ni encapsular en ninguna solidificación, por consecuencia, la locura pierde en el parque su significado o sentido simple común, a la vez que se afirma por su relación abierta con el espacio. Concretamente, Tschumi jugó con la alteridad de la palabra.⁵⁵ (Derrida, 1986, p. 7)

Ahora bien, pasemos a la segunda parte del título del escrito de Derrida, me refiero a *Maintenant – L'architecture*. *Le Maintenant* es una palabra francesa que no puede ser traducida en toda su complejidad; esto lo expone Derrida en las diecisiete razones que dieron cuerpo a este escrito. En inglés equivaldría a *now*, y en español a *ahora*, pero esos significados si los pensamos

⁵⁵ Citando a Derrida:

Les Folies de Tschumi jouent sans doute aussi de cette «altération» et surimpriment, contre les sens commun, cet autre sens, ce sens de l'autre, de l'autre langage, la folie de cette asémantique. (Derrida, 1986, p. 7)

como un inicio, o como la recuperación de un olvidado origen no completan la significación total que transmite la palabra en francés. Para explicarlo, Derrida toma un camino entrecruzado: *maintenant* es una *notación cursiva* con la que el filósofo describe *Les Folies* de Tschumi, el término juega con lo que reúne de las partes disociadas de su nueva arquitectura, que hallamos en las palabras de apariencia negativa que Tschumi usa, por ejemplo: disociación, disrupción, desarticulación, etc.; en la palabra *maintenant*, Derrida localiza la firma que caracteriza la obra del arquitecto. La firma es una promesa en tanto que Tschumi propone una arquitectura que se sostiene sin fundamentarse en los cimientos tradicionales.⁵⁶ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 110) La palabra designa lo que sucede, lo que acaba de suceder o lo que está por suceder, “(*arrive juste, vient juste d’arriver, va juste arriver*)”, (Derrida, 1986, p. 1) el filósofo hace uso de ella como una palabra que no se puede inscribir en el curso ordenado de la historia.

Maintenant, promete “llegar” a la arquitectura, es un objetivo no es una moda, un periodo o una época, ni un tiempo perfectamente definido en la historia de la arquitectura, es un movimiento. *Maintenant* es un instante, una acción al interior; *Juste maintenant* —justo ahora— no le es extraño a la historia. Sin embargo, la relación que se propone aquí es diferente, el uso de este término propuesto por Derrida no llega a nosotros como una sentencia, sino que la esencia del conjunto de palabras se ve detenida. *Maintenant l’architecture*, —la arquitectura de ahora— es ese instante en el que aparecemos para nosotros mismos a partir de la experiencia del espaciamiento impreso arquitectónicamente Derrida piensa que lo que sucede a través de la arquitectura nos construye en tanto que nos instruye, por otro lado, lo que nos llega *maintenant*, no anuncia solamente un evento arquitectónico, sino una escritura del espacio, una forma de espaciamiento que da lugar al evento y a nuevos espacios, para otras posibilidades de estar y ser en él.

⁵⁶ Citando a Derrida:

JD: What I call “maintenant” in French, which is untranslatable, what I call “maintenant” does not mean now. Now as a new beginning, or as the recuperation of a forgotten origin. What I call “maintenant” plays with what gathers, so to speak, the dissociated parts of these new architectures. I mentioned all those negative words that Tschumi uses, dissociation, disruption, disarticulation, and so on. And my question is how can you build something if building something which holds together, if there is not something which “maintenant” maintains these associated parts. If this “maintenant” is not defined by the traditional values, axioms, that is God, man, telos, Hierarchy, etc., what is that maintains architecture? And what makes this architecture an event? And the answer has to do with the signature, with the promise, with something which holds without founding architecture on those traditional foundation. (Derrida & Eisenman, 1997, pp. 110 - 111)

La obra de Tschumi es considerada por él mismo como una arquitectura de eventos, no solo por el hecho de que algo pase en ellos, ni porque la construcción en sí misma propicie el evento, sino por la recepción de la eventualidad dentro de la estructura misma de la arquitectura pensada como dispositivo. Pero Derrida se pregunta ¿Cómo puedes construir algo que permanezca unido, si hay algo que *maintenant* mantiene esas partes disociadas? ¿Qué es lo que mantiene unida a esta arquitectura? ¿Qué es lo que hace de la arquitectura un evento? El sentido, ya hemos visto, no se puede explicar sistémicamente y menos bajo un sistema arquitectónico, sin embargo, el sentido que llega ahora a través del evento o el acontecimiento que se abre a partir de la significación, son de cierto modo ambigüedades arquitectónicas, que tienen que ver con la locura de alguna manera.

En *La Villette* hay un tejido, una red, un entramado que estructura la anatomía de su cuerpo-espacio, hay un discurso escrito en su atmósfera, este entramado arquitectónico participa de la narración, es una trama que se escribe en distintos espacios y en la espontaneidad de acción de los cuerpos que ahí colisionan. *Les Folies* son parte de una red compuesta por ejes que se interseccionan en puntos,⁵⁷ que sobresalen del plano por su tono rojo, se diseminan y esparcen configurando la narrativa cinemática y el tejido paisajístico que despliega la multiplicidad de matrices, células y núcleos, que encarnan la diversidad que transforma el espacio, y que a su vez excede la estabilidad uniforme del lugar y la reemplaza con una continuidad inquebrantable. (Derrida, 1986, p. 7) *Les Folies* pensadas como células tienden hacia la ruptura y discontinuidad, hacia la disyunción y a la desunión, pero comparten continuidad y afinidad, lógica sobre la cual, el filósofo cree que hay contratiempos en las formas y armonías rítmicas y arrítmicas en la arquitectura.

En cada *Point de Folie*, en cada una de las veintiséis *locuras*, se reúne lo disperso, lo diseminado se conjunta en el carácter híbrido de los puntos rojos que conforman la cuadrícula, la red, el tejido, el tamiz. La semejanza y la unión no radica en el color, sin embargo, Derrida considera que su cromografía juega un papel importante pues implica un tipo de asociación capaz de diferenciarse de lo otro, además de distinguirse como una característica del parque. Cada punto es una ruptura que interrumpe constantemente la continuidad de la trama brindando alternativas, la interrupción vincula la ruptura interconectándola con lo otro, que a su vez ha sido

⁵⁷ Ver imágenes en Apéndice. Páginas 115, 117 y 118.

estructurado con enlaces dobles o híbridos en un formato atractivo para el visitante, que le conduce a través de múltiples opciones de tránsito entre un punto y otro.

Por su parte, la deconstrucción de la idea de parque público se da en la interacción entre la unión y la ruptura, con lo posible y lo imposible; en otras palabras, la relación jerárquica entre los opuestos se suprime y en cambio se les integra en equidad haciendo hincapié en sus diferencias. Por ello los rasgos de la obra de Tschumi siempre serán una alternativa al resto de la arquitectura, porque según Derrida, Tschumi mantiene una “relación sin relación” en su arquitectura. (Derrida, 1986, p. 8) El parque de *La Villette* no es una simple arquitectura del paisaje urbano, incluye cientos de actividades que hoy forman parte de la cotidianidad de los usuarios. La obra mantiene un ritmo en el color de los objetos arquitectónicos que se emplazan a lo largo de los ejes que entretejen el espacio. El color, como el arquitecto declara, no es únicamente un color sino un concepto, mientras que el ritmo del andar en él no es lineal, sino que está sesgado por el entrecruzamiento de caminos. Las piezas u objetos que dicho ritmo articula se separan componiéndose y recomponiéndose en un tejido que permite apreciar el mecanismo híbrido de todo el parque, las piezas que le componen no son simples, pues ponen en movimiento diversas actividades que aparecen relativamente alejadas la una de la otra como la creación cinematográfica o la equitación, actividades que configuran algunos espacios de *La Villette*. *Les Folies* son lugares de movimiento, son formas disyuntivas destinadas al evento y al acontecer, dispuestas para que por ellas mismas tomen un lugar en el espacio.

Derrida es afín a Tschumi en tanto que los escritos de este, sin afirmar explícitamente el uso de la deconstrucción ejercen sin lugar a dudas un ejercicio que deconstruye pues mantiene la disyunción y mantiene al mismo tiempo junta a la diferencia. El filósofo en efecto encuentra que es en el lenguaje arquitectónico de Tschumi donde se inscribe el enfrentamiento entre estas dos fuerzas complementarias. Tschumi no niega su ejercicio deconstructivista, pero le considera como un paso solamente en el desarrollo de su sistema dentro de *La Villette*; dicho sistema lo condujo a realizar una implosión del programa arquitectónico pues mina desde dentro las bases de la arquitectura tradicional, y la reconstituye en la cuadrícula de puntos, cumpliendo con los requisitos, descentralizando las atracciones.⁵⁸ Además, la obra suscribe a la idea de espacialización en el sentido derridiano: dar lugar, reconociendo el derecho a la participación de lo otro, y de lo

⁵⁸ Estos momentos transitivos de las etapas de desarrollo se aprecian en el esquema de la página 127.

distinto que disocia. El parque de Tschumi brinda la oportunidad para dicha transacción; el arquitecto consiguió un convenio con el Estado enfocado a espaciar, a abrir, incluso a fracturar, la idea tradicional de parque. La transacción que aquí se toca, da pie a la negociación en dos niveles: desde la confrontación con la normatividad alrededor de las construcciones, es decir, lo que debe respetarse y adecuarse del espacio ya construido, que puede estar protegido por su antigüedad, y, por otro lado, desde la diferencia, que se establece con la tipología de parque. La diferencia posibilita el rompimiento con la herencia incuestionada de las formas y usos, sustentada por los poderes políticos y económicos de la arquitectura. (Derrida, 1986) Entonces, tenemos que la negociación se da entre lo que no es posible modificar y lo que es posible reconfigurar.

Según Derrida el léxico del que el arquitecto dispone para estructurar su trabajo es fuerte e intenso, este lenguaje de palabras aparentemente peyorativas, se resignifican en tanto que Tschumi las usa para describir el parque y *Les Folies*, Derrida dice que el lenguaje de Tschumi se trata de un lenguaje de transferencia, transacción, transcripción, trama, disociación, dislocación, desintegración, desestabilización, deconstrucción, que se caracteriza por el uso de los prefijos *dis*, *de*, y *trans*⁵⁹ que refieren a un tipo de relación confrontativa con el espacio y la manera de hacer arquitectura. Los prefijos que comparten estos vocablos, pensados como dispositivos, tienen la facultad de poner las palabras en movimiento, este movimiento se da a partir de mantener juntas a la transferencia y a la distancia, pues son dos movimientos que remiten inevitablemente a la diferencia aunque al nombrarlas juntas se conjugan; los movimientos que denotan los prefijos reúnen un rasgo, una huella, que muta sin expresar necesariamente la forma de un sistema absolutamente definido de su empleo, tampoco revelan siempre lo arquitectónico que hay en ellos. La manera de proceder y de usar dichos prefijos por parte de Tschumi no muestra una lógica o un orden de sintaxis formal, sino que consiste en inscribir los prefijos de movimiento e irregularidad —trans, dis, de— en la obra, al presentarla y conceptualizarla. Derrida identifica este uso de los prefijos como una participación positiva de la deconstrucción, pues juega una doble partida en el juego lingüístico del arquitecto en tanto que asocia y disocia. Derrida opina que las palabras a las que se les superponen los prefijos posibilitan una arquitectura de lo heterogéneo, de la interrupción y de la no coincidencia. (Derrida, 1986, p. 8)

⁵⁹ Citando a Derrida:

Ce sont des mots en trans – (Transcript, transfert, trame, etc.) et surtout en dé- ou en dis -. Ils disent la déstabilisation, la déconstruction, la déhiscence, et d’abord la dissociation, la disjonction, la disruption, la différence. Architecture de l’hétérogène, de l’interruption, de la non-coïncidence. (Derrida, 1986, p. 8)

En la razón número dieciséis, Derrida escribe sobre la promesa y el compromiso que la obra que de Tschumi lleva consigo, pues se trata de una promesa afirmativa, que ejemplifica una escritura performativa; más que un ejemplo es la condición misma de la escritura de la diferencia. Es decir, que para ejecutar la escritura diferenciada tiene que haber una materialización, así la escritura de Tschumi se vuelve palpable en la pragmática arquitectónica pues en ello recae el valor de presencia de *maintenant*, como un ahora, en su materialidad y coexistencia con la teoría y la práctica. En la primer gran obra de Tschumi hay una marca performativa: la del espacio, que radica en el acontecimiento del espacio generado a través de los puntos rojos que espacian manteniendo activa a la arquitectura, permitiendo que ocurra y se regenere en la espontaneidad del devenir. *Maintenant* no mantiene únicamente el pasado de una tradición, sino la interrupción, porque mantiene una relación con lo otro. La otredad es el campo magnético, el común denominador, el motor, corazón y residencia de esta obra arquitectónica, la otredad es lo que hace que el evento suceda o no, trae consigo lo nuevo, lo ajeno, lo extraño. El proyecto del parque de *La Villette* está atravesado por la historia de la arquitectura, que se abre a un cambio anticipado, a un devenir; *La Villette*, es realmente la arquitectura de lo otro, es algo que se mantiene, aunque no existe como tal, no es un presente, ni un pasado, tampoco es la comprensión del futuro: es un imposible que se hace posible.

Para cerrar esta investigación, quiero añadir que *Les Folies*, desde mi lectura, son una especie de homenaje-reconocimiento a la locura y a las posibilidades creativas que la demencia puede generar en el pensamiento, no sólo filosófico, sino también en el pensamiento arquitectónico. Deconstruir la arquitectura desde los autores que estudiamos aquí, implica una ruptura que no es sino un espaciamiento que abre el espacio para diferenciarse de lo regularizado. La locura en este sentido puede interpretarse como dar lugar a otros pensamientos, en donde caben la imaginación, la ensoñación, la sonoridad e incluso la alucinación, estas maneras alternativas de pensar abren y espacian el terreno que permitirá la diferencia; estos pensamientos alternos no pertenecen a la razón ni a la sinrazón propiamente, sino que pertenecen a un género inclasificable de percepción y lógica. Haciendo analogía con *Khôra*, la locura es un género *bastardo* de pensamiento, y por consecuencia la arquitectura deconstructivista de Tschumi pertenece a este tipo de locura.

En definitiva, pensar en la deconstrucción de los espacios es un ejercicio que debemos poner en práctica desde nuestro contexto. Este análisis desemboca en esta dirección pues nos

desarrollamos y desenvolvemos en lugares que han sido negativamente tipificados a través de la historia, por ejemplo, pensar en la deconstrucción de la arquitectura siempre me conduce a pensar en lo desvirtuado que hemos heredamos el concepto de salón de clases; el aula de estudio institucional, reproduce un formato normativo y caduco, por no decir carcelario, los edificios donde se desenvuelve nuestra educación son ejemplo de esto, sobre todo en los edificios destinados a la de educación secundaria pública en nuestro país. El problema no radica únicamente en la educación básica, sino que incluso el aula universitaria carece de alternativas para recibir a las nuevas generaciones de estudiantes; es necesario partir de esta negatividad y hacia la propuesta de desarticular positivamente los espacios y habilitarlos para recibir la inevitable llegada de lo otro que trae consigo el porvenir y la diferencia. Como estudiante de filosofía y de arquitectura, puedo atestiguar desde mi propia necesidad y experiencia lo dicho anteriormente.

Conclusión. Hacia una Deconstrucción de la Arquitectura

Hemos estudiado el motivo que originó el diálogo entre el filósofo y los arquitectos, paralelamente a ello, revisamos los conceptos y elementos de los que se compone *La Villette* y la obra de Tschumi, que nos permitieron comprender cómo y por qué el proyecto del jardín de *Khôra* sólo se logró materializar en un libro. Brevemente, además del intercambio entre Derrida y Eisenman, inspeccionamos dos diálogos más, el *Eupalinos* de Paul Valéry y el *Timeo* de Platón con el objetivo de rastrear primero, los estatutos clásicos de la arquitectura en *Eupalinos*, y después en el *Timeo* localizamos el contexto del uso de la palabra *Khôra*, de la cual el equipo Eisenman-Derrida se sirvió para hacer la propuesta que marcó por completo el destino del proyecto. En suma, en el primer momento nos hemos enfocado en la multiplicidad de temas que se abordaron en las reuniones. Posteriormente, en el segundo momento de la investigación, exploramos la noción de *lugar* y de *espacio* a partir de dos perspectivas, la filosófica y la arquitectónica. Analizamos también cómo el poder desde lo arquitectónico delinea el espacio público que necesariamente se relaciona con lo político, y en consecuencia con la filosofía. Es en el espacio público donde se puede dar la pluralidad y diversidad de existencias, por lo tanto, a partir de la idea de espacio público urbano, volvimos a fijar la atención en el parque de *La Villette* y nos adentramos en la lectura del texto que Derrida dedica a la obra de Tschumi, donde reconoce al parque como un ejemplo real de la puesta en práctica de la deconstrucción en la arquitectura: *Les Folies* de Bernard Tschumi y la teoría alrededor de ellas conformaron la parte final de la investigación.

Como resultado de las meditaciones anteriores sostengo que los autores en cuestión invitan a que se haga deconstrucción de la arquitectura desde distintas locaciones, latitudes y contextos, incluso desde otros lenguajes y no como una moda, sino como un movimiento positivo y generador, que propone, renueva y reconstruye los conceptos que dominan nuestra cotidianidad, con el objetivo de ofrecer experiencias diferentes a los individuos y colectividades que usamos los espacios. La pluralidad de encuentros en el espacio es un acto que tendrá como consecuencia la apertura de nuevos lugares en movimiento constante, abiertos a todo tipo de experiencias, con la intención de que ninguna existencia quede excluida de la posibilidad de experimentar algo nuevo, sensorial o psicológicamente.

La deconstrucción de la arquitectura no es una tendencia en la arquitectura que haya expirado a finales del siglo pasado, por el contrario, sigue estando activa y alerta, y se activará en la medida en que se ejecute la deconstrucción que desensambla los elementos que constituyen una idea, concepto o término, ya sean elementos históricos, metafísicos, lingüísticos o semánticos, que componen el objeto de estudio que queramos analizar. Los autores proponen el juego de palabras, como un sistema de reorganización, donde las redes de logística respondan a las solicitudes interactivas de la población. Se trata de aspirar a la flexibilidad en el diseño arquitectónico que deje abierta la posibilidad de reprogramación de los espacios, de esta flexibilidad depende la posibilidad de desprendernos de los lugares que oprimen, y encarcelan el pensamiento creativo, es decir lo que está en juego es la libertad.

Derrida menciona en la conferencia en *Cooper Union* con los estudiantes de arquitectura, que lo que está en juego en la profesión de la arquitectura no sólo es la metafísica, o la religión en su forma discursiva, sino también la política y la forma de las instituciones educativas. El espacio destinado a la enseñanza de la arquitectura ha sido muchas veces un espacio de exclusión, en donde lo diferente, lo novedoso, lo extraño, la risa o las pasiones extremas no tienen cabida o no se reciben con el mejor agrado por ser distractores del “adecuado” uso de la razón construida. Las instituciones de enseñanza en general pretenden moldear ciudadanos, normar profesionistas, sembrar tendencias, pero ese molde debe ser desfigurado y flexibilizado en tanto que ni la diversidad de individuos, ni la diversidad de culturas o comportamientos sociales y personales se ajustan a una sola modalidad de ser educados a través de los espacios diseñados para aprender. Las inquietudes generacionales abundan y son cambiantes, el profesional de la arquitectura que diseña estos espacios de aprendizaje debe tener claro que el porvenir trae consigo una mudanza constante y, por tanto, las obras nunca podrán permanecer inalteradas.

En “Las artes del espacio”, Derrida respondió a Peter Brunette que, si ha de haber una finalidad de la deconstrucción, esta ha de ser la transformación, la invención y la desfiguración de las prácticas tradicionales cualesquiera que sean. La deconstrucción no se encuentra determinada como una práctica de cierto método, e incluso la teoría que le rodea es ambigua la novedad en la deconstrucción radica en el movimiento que genera. Al hablar de deconstrucción hay que asumir que es algo que no reconocemos en su totalidad, por tanto, no existe ley general para identificarla ya que es algo que necesita desplazarse mutando y fugándose. Lo que se llamó arquitectura deconstructivista, al final de la década de los ochenta, tendría hoy que seguir mutando y

desplazándose en una evolución constante dado que lo que sucede en la deconstrucción no se adhiere a un sentido único y estricto de la palabra, ni tampoco se adhiere a un tiempo determinado.

La deconstrucción como práctica es una promesa de producir la diferencia en un lugar: “[...]hay lugar para una promesa, aunque luego no surja en su forma visible.” Deconstruir la arquitectura implica pensar en “Lugares en los que el deseo pueda reconocerse a sí mismo, en los cuales pueda habitar” el “deseo informe de otras formas”. (Derrida, 1986, p. 5) Aspiramos desde esta postura a ofrecer experiencias inéditas a partir de la forma diferida de los espacios convencionales. Proponer espacios, ideados desde la transdisciplinariedad es la propuesta de esta tesis, a través de la hipótesis de que la innovación, gracias al trabajo en conjunto entre filosofía y arquitectura puede llevarse a cabo.

Los arquitectos ortodoxos creen que la deconstrucción aplicada a la arquitectura es un absurdo, que busca destruir los cánones en vez de construir; por esto es importante subrayar lo declarado por Derrida: “La «arquitectura deconstructivista» se refiere precisamente a lo que ocurre en términos de *gathering*, de un estar juntos, de construir una asamblea, también del ahora [*maintenant*], así como del mantenerse.”(Derrida, 1990, p. 19) Si mantenemos la interacción entre deconstrucción y arquitectura se garantiza que los resultados en las propuestas constructivas o estructurales serán híbridas y antiautoritarias, abiertas a lo otro que pueda arribar con el tiempo.

La deconstrucción no es únicamente fragmentaria o disruptiva, también implica la conjunción, y un *ahora* que mantiene junta a la tradición con su antítesis, de igual manera mantiene juntos a los opuestos, así como mantiene unidos a cada uno de los aspectos que le hacen ser diferente. La deconstrucción se da en un lugar o espacio que se abre y que no se encuentra determinado, esta es otra de sus propias condiciones, si ella ha de tener futuro, como acabo de mencionar, es a condición de no repetirse en el mismo espacio, sino de producirse en otro lugar.

La lectura de la noción de lugar ha servido aquí para comprender que el lugar tiene la capacidad de abrirse para incluir nuevas ideas, así como viejas ideas sobre lo que implica existir en el espacio. El espacio, en conclusión, tiene la capacidad de mutar y transformarse. Cosa que puedo aseverar en mi lectura desde la filosofía y la arquitectura. Si apuntamos hacia una deconstrucción

de la arquitectura, será pertinente pensar en lo indeterminado del espacio como cualidad, para que el porvenir goce de la oportunidad de ir evolucionando. Lo que surja en un futuro como posible deconstrucción, puede que no se adecue en su totalidad con la deconstrucción expuesta por Derrida hace casi treinta años atrás, pero no ha de tener demasiada importancia a razón de que la deconstrucción no se limita sólo a un contexto o tiempo pasado.

Hay nuevos espacios que es necesario cuestionar, objetos o lugares que actualmente producen nuevos discursos: el internet, las redes sociales y los espacios virtuales, son algunos ejemplos de ello, estos producen lenguajes que puede que no sean completamente traducibles al lenguaje de la deconstrucción, pero esa intraducibilidad es parte de la indeterminación que le caracteriza, pues dicha disonancia entre la deconstrucción y su objeto propicia que el diálogo siga ocurriendo. Pensar el *espacio* y el *lugar* desde la filosofía implica una alteración de su orden de representación histórica, y como sugiere Salvador Gallardo: “Si todavía logramos abrir un espacio a un pensamiento o a una ficción, que sea para vivir con ellos” (Gallardo Cabrera, 2008, p. 13) no para excluir, arrinconar, atrasar o moldear la vida.

Habrá deconstrucción de la arquitectura sí, y sólo sí se han revisado los fundamentos y los cimientos de esta; la construcción o la *promesa* llegará a partir de este cuestionamiento. Si los cimientos desde los cuales se quiere dar forma deconstructivamente están totalmente asegurados no se creará nada, sólo se limitará la acción al molde de la forma. En la invención deconstructivista hay indeterminación, partiendo desde un punto cualquiera para crear ahí donde no se tiene nada sólido. Únicamente revisando los fundamentos de la tipología que se quiere construir, al inspeccionarlos y cuestionarlos minuciosamente será posible proponer, inventar, distorsionar.

La deconstrucción para Derrida, no se limita a la teoría, se desarrolla en la actividad, en la marcha que transgrede y desplaza, mientras guarda un “respeto” a la tradición, sin dejar de cuestionar sus posibilidades y límites. La deconstrucción: “Opera en Platón, en los Estados Mayores Americanos, y soviéticos o en la crisis económica [...] la verdadera deconstrucción no necesita de una teoría o un nombre [...]” (Derrida, 1990, p. 24) La deconstrucción se usará indefinida e imperceptiblemente, pues las tendencias, corrientes y escuelas necesitan renovarse. No se sabe que vendría después de la intervención de la arquitectura en otros campos, pero la deconstrucción, ya es un hecho, ha tenido una vida larga puesto que no se inscribe o se inserta exclusivamente en una teoría o en una disciplina; se desplaza siempre y es a-temporal, se distorsiona y es inidentificable. La deconstrucción y su estudio llegó a la arquitectura de manera

paulatina y lenta. Por ello, finalmente, puedo concluir que es posible insertar a la deconstrucción en el lenguaje de la arquitectura y otros lenguajes y espacios que logren des-encapsular la idea tradicional de un aula o un salón de clases, proyecto que podría desarrollar para optar por el grado de licenciada en arquitectura en un futuro. Si queremos ensayar la deconstrucción en la arquitectura, debemos reescribir el espacio, poniendo en práctica la dislocación del espacio y su tendencia hacia lo otro. La dislocación, como sugiere Francesco Vitale, será condición de este quehacer de la arquitectura que ve las necesidades de nuestro tiempo y del porvenir; pues queramos o no, la arquitectura influye en los acontecimientos espaciales, así como en el futuro de estos. Por consiguiente, un futuro que esté planeado y estructurado contemplará su posible relación con lo otro, se abrirá para recibir la posibilidad de interacción plural que deberíamos anticipar desde la arquitectura. La arquitectura que apunte a deconstruir debe hacerse responsable de los espacios que se generen bajo esta teoría. Desde la consistencia y durabilidad de los materiales, pasando por la flexibilidad y rigidez de las soluciones arquitectónicas, la experiencia de un espacio deconstruido arquitectónicamente demostrará que no es un movimiento que proponga proyectos absurdos o antiestéticos, sino distintos, desinhibidos y placenteros para la experiencia de los usuarios en toda su diversidad.

Puede que el rastro de la deconstrucción se pierda en el intento de proponer una nueva lectura del espacio, pero el acto seguirá existiendo mientras se intente diferenciar, como bien ya se había hecho antes de que Derrida le nombrara así.

Apéndice – La construcción del Parque de *La Villette*

I. *La Villette*. Historia del proyecto arquitectónico

En el año 2018, se celebró el trigésimo quinto aniversario del “Establecimiento Público del Parque de *La Villette*”, en este apartado vamos a recorrer el camino que le llevó a convertirse en un espacio cultural.

En la década de 1980, se realizó una competencia arquitectónica internacional en París con el objetivo de reestructurar áreas enteras de la



Entrada sur al parque La Grand Halle de La Villette. Sophie Chive. 2008. (EPPV, 2018)



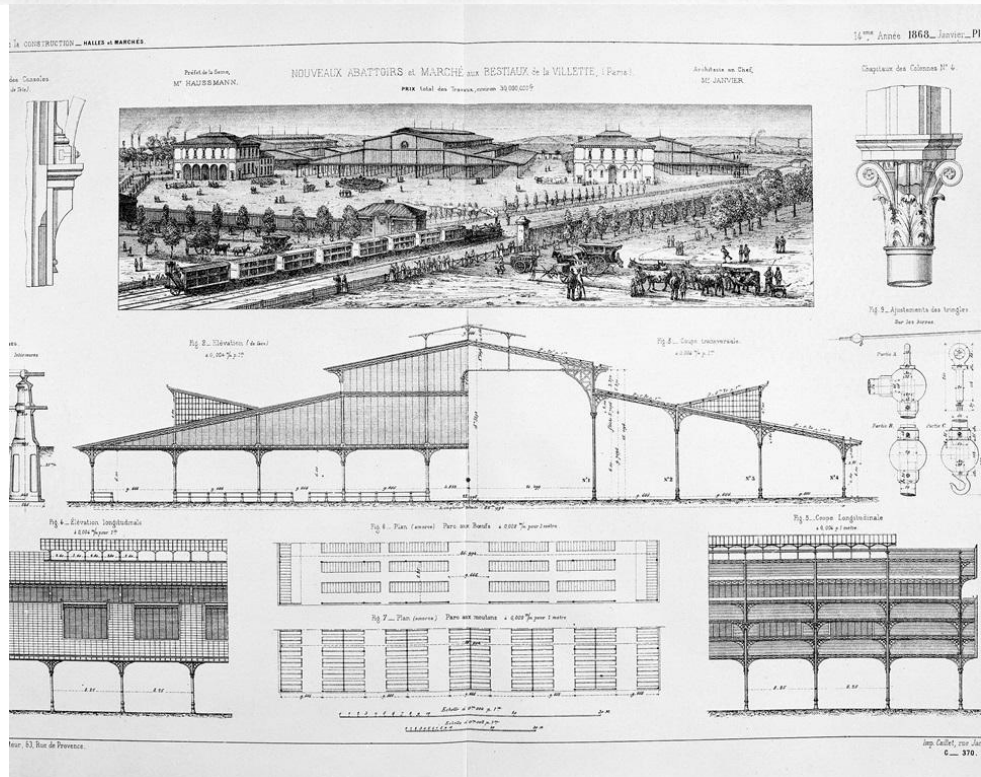
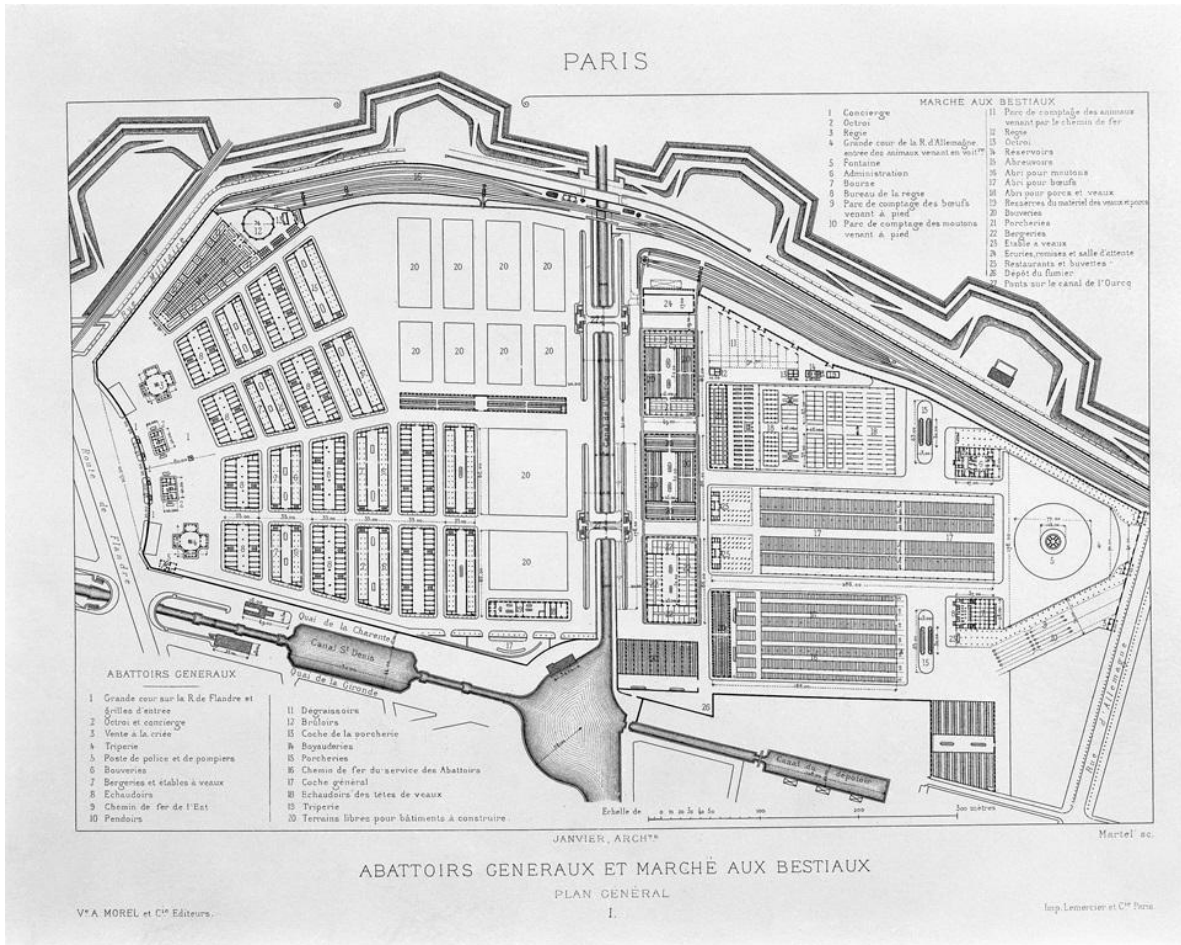
The Halle, el mercado central. Autor desconocido. (Tschumi, 2012, p. 114)

capital. Una de esas áreas estaba dentro de lo que fue un barrio obrero, localizado en el distrito diecinueve, orientado al noroeste de la ciudad. El lote, un espacio de grandes proporciones, se compone de cincuenta y seis hectáreas — 546,326m²— cuya traza data de la época de Napoleón III —1858—. En aquella fecha, el espacio fue originalmente destinado para ser un mercado y matadero de ganado; desde entonces, se le conoce por el nombre de *La Villette*. La gigantesca talla del terreno y su uso como mercado refleja la descomunal necesidad de abastecimiento de alimentos en París, una ciudad que no ha detenido su constante movimiento y crecimiento. A pesar de sus gloriosos años como un centro económico, el mercado de *La Villette* fue deteriorándose con el transcurrir de un siglo hasta dejar de ser funcional, por ello, el gobierno francés decidió auspiciar una competencia de arquitectura internacional para realizar una remodelación que rehabilitara el lugar.

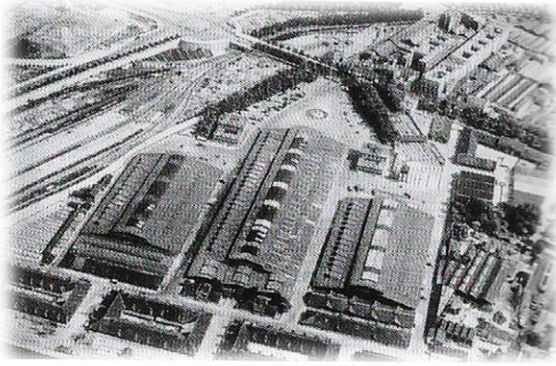
capital. Una de esas áreas estaba dentro de lo que fue un barrio obrero, localizado en el distrito diecinueve, orientado al noroeste de la ciudad. El lote, un espacio de grandes proporciones, se compone de cincuenta y seis hectáreas — 546,326m²— cuya traza data de la época de Napoleón III —1858—. En aquella fecha, el espacio fue originalmente destinado para ser un



Cartel para Concurso y Venta de ganado. Imagen de Le Monde. 1868. (EPPV, 2018)



Planos de Los Mataderos de La Villette. Arq. Louis Janvier 1865. (EPPV, 2018)



Los Mataderos. Autor desconocido. (Tschumi, 2012, p. 114)

Lo que hoy se conoce como el parque de *La Villette* y su historia, puede rastrearse desde 1974, cuando se dice que el mercado fue cerrado por un gran escándalo, probablemente relacionado con la insalubridad. Para 1977, la clausura ofreció un buen motivo a los dirigentes de aquellos años para propiciar el cambio de uso de suelo y así destinar una nueva vida al espacio con la construcción de un museo de ciencia e industria, pero no fue sino hasta el año de 1982 cuando se empezó a gestionar y a vislumbrar realmente la idea de crear un enorme parque urbano multicultural.

Un suceso clave para la transformación y evolución de *La Villette* de matadero a parque urbano, fue la elección presidencial de François Mitterrand en 1981, el entonces nuevo mandatario puso en práctica una política social democrática en Francia con un fuerte énfasis en la cultura, propiciando la recuperación de espacios populares en desuso con el objetivo de rehacerlos con ocupaciones, entretenimiento y aprendizaje de carácter público y positivo para todas las generaciones de ciudadanos; oportunidad ideal para promover la cultura universal entre los habitantes y visitantes de París. Esto, a partir del fomento de políticas populares para que, con la reapropiación de hitos urbanos y a través de las artes, la arquitectura, el diseño y la realización de diversas actividades, se lograra la creación y desarrollo de más instituciones públicas para el beneficio y aprovechamiento de los habitantes y turistas.

La Villette es parte de un gran Plan General de Urbanismo, los llamados *Grands Travaux*, que se realizaron durante el gobierno de Mitterrand; entre ellos se encuentran más proyectos de carácter sociocultural, como la Biblioteca Nacional de Francia de Dominique Perrault⁶⁰ —1988—, la Pirámide del Museo del *Louvre*, intervención del arquitecto Ieoh Ming Pei, —1989—, el Arco de la Defensa, monumento diseñado por Johan Otto von Spreckelsen y el Instituto del Mundo Árabe de Jean Nouvel —1987—.

Fue en 1982 cuando se convocó al concurso internacional para concesionar el proyecto del nuevo diseño arquitectónico de *La Villette*, de ruinas de mercado y matadero a parque público.

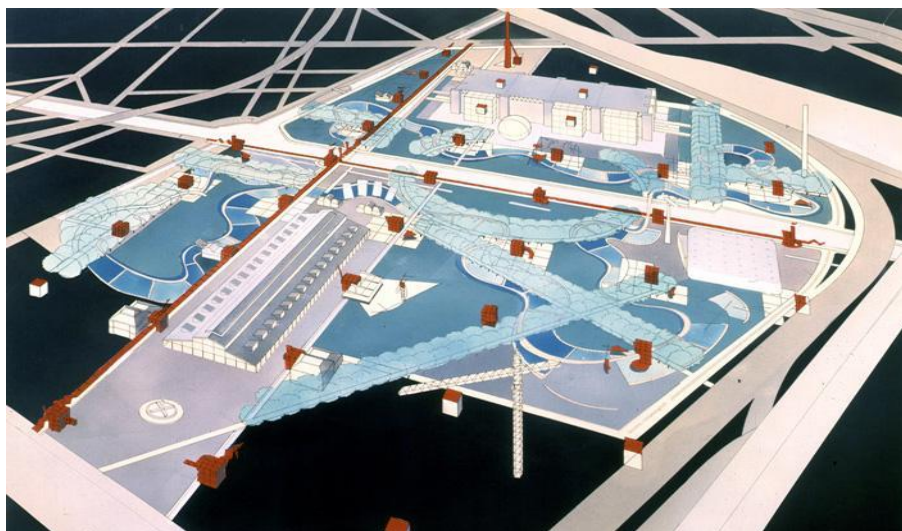
⁶⁰ Una de las sedes principales de la biblioteca lleva el nombre del presidente.

Como finalistas quedaron el aclamado arquitecto Rem Koolhaas —1944— ganador del Premio Pritzker en el año 2000, y el no menos importante arquitecto Bernard Tschumi —1944—. Quizás ambos llegaron a la final del concurso por las similitudes en su escritura y propuesta teórica, procedente de inquietudes individuales similares y por su influyente ejercicio como profesores por *The Architectural Association* de Londres. En esta institución se desarrolló una reflexión sobre el lenguaje arquitectónico, marcado por las investigaciones sobre el estructuralismo en Francia.

Tschumi y Koolhaas se caracterizan por realizar investigaciones acerca de nuevos métodos de organización del espacio en la arquitectura. Ambos diseñaron y ordenaron creativamente los diferentes componentes del programa de requerimientos para el parque, pero la propuesta de Tschumi destaca por sus series de bandas o ejes paralelos que se entrecruzan en forma de red, con lo que propone la descentralización de actividades en los edificios que se expanden por todo el terreno del complejo arquitectónico. La importancia de las propuestas de ambos arquitectos resalta por la *evaluación estratégica de conceptos programáticos*, es decir, que los requisitos del programa arquitectónico eran más significativos que las composiciones visuales derivadas de la naturaleza del entorno, casi nulas para entonces, dada la ubicación del lugar. Koolhaas y su despacho OMA —Office for Metropolitan Architecture— sugirieron por su parte, tipologías en la arquitectura aún inexploradas. Las propuestas de Koolhaas y Tschumi fueron los únicos dos anteproyectos que se seleccionaron para la ronda final de la competencia. (Tschumi, 2012, p. 125).

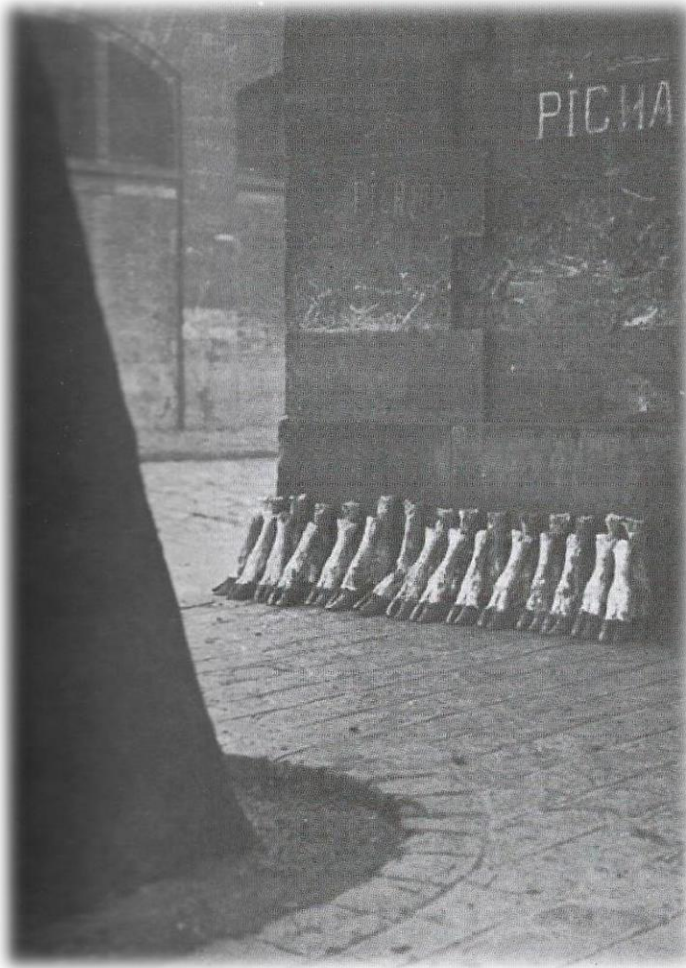
Pese a las expectativas del reñido concurso, *Bernard Tschumi Architects* ganó la licitación del parque. Aprobado el plan maestro, la dirección de la obra quedó en sus manos en el año de 1983 para comenzar la remodelación y cambio de uso de suelo del mercado abandonado. A partir de este momento, Tschumi pasó a ser jefe de una de las mayores comisiones de la administración del presidente Mitterrand. Claridad, consistencia, complejidad y multiplicidad de uso fueron los componentes que le dieron legitimidad a su propuesta. Tschumi inició el proyecto solitariamente, pero ante la magnitud de la tarea, solicitó un equipo de trabajo. La obra evidentemente dependía de la asignación de presupuesto por parte del Estado; a consecuencia de este carácter político las finanzas se vieron recortadas o congeladas ocasionalmente del fondo de inversión para la obra, lo que dejó al equipo tambaleándose en distintos momentos. La situación los llevó a mudar sus oficinas a contenedores de trenes dentro de los terrenos de *La Villette*, con lo que se puede decir que el arquitecto y su equipo tuvieron una estrecha interacción con el espacio de trabajo, viviendo la transformación de *La Villette* desde dentro.

La residencia del equipo de trabajo dentro de los terrenos del futuro parque comenzó a hacer ruido, por lo que Tschumi y su empresa recibieron una inesperada fama que los calificaba como un pequeño colectivo que se ocupaba de grandes proyectos. A pesar de la obstaculización del presupuesto dosificado para la obra —estimado en trescientos millones de dólares—, el esquema original de *La Villette* perduró, a pesar de esa constante falta de recursos, el proyecto se fue haciendo más sólido y sobre la marcha se fueron reclutando más colaboradores, mientras que la idea de capas superpuestas de puntos, líneas y planos se fue refinando.



Perspectiva para el Concurso. Bernard Tschumi. (Tschumi, 2012, p. 122)

No es de sorprenderse que Tschumi, gestor de dicho lugar, pase inadvertido para millones de usuarios, como sucede a un porcentaje importante de los arquitectos con sus obras. Sin embargo, el enorme proyecto que dirigió el joven Tschumi, quien apenas contaba con treinta y nueve años, le dio la oportunidad que había estado esperando, para ejecutar teoría y práctica al unísono: activando lo virtual con lo real, inspirado en dibujos, filmes, literatura y filosofía. La propuesta era un innovador concepto para las actividades culturales de París: simultáneamente un constructo artístico, teórico, didáctico y metropolitano. Para elaborarlo, Tschumi investigó los antecedentes históricos del lugar y el concepto de parque en la arquitectura, tomó así el proyecto como un compilado de retos y cuestiones a las que no daría precisamente una respuesta, sino conceptos a manera de respuestas, como él mismo menciona en la introducción a su texto *Red is not a color*, donde también apunta que intentó mantener las contradicciones ideológicas de una manera dinámica en una nueva relación de indiferencia, reciprocidad y conflicto (Tschumi, 2012, p. 107). Para el desarrollo de su planteamiento, el arquitecto no sólo se sirvió de las medidas y las



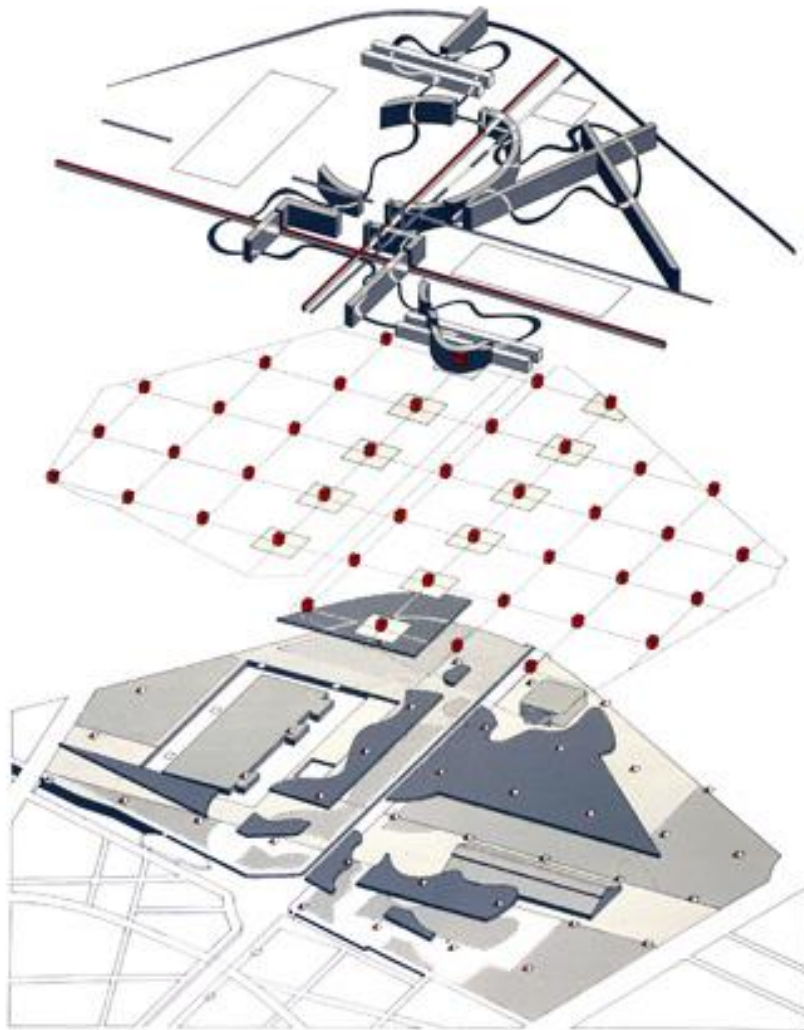
Slaughterhouse at La Villette, 1929. Fotografía de Eli Lotar. Tomada de Red is not a Color. (Tschumi, 2012, p. 115)

áreas, sino que también recurrió a las fuentes gráficas y textuales, en especial a escritores que describieran en sus textos la cotidianidad de *La Villette* como matadero, tomándose como parte de la narrativa histórica del lugar. Entre las citas y referencias que contiene el apartado dedicado a *La Villette* en el libro ya mencionado, Tschumi resalta cómo fue cautivado por un inconcluso diccionario del filósofo Georges Bataille, donde aparece en la letra A, la palabra en lengua francesa *abattoir* que significa matadero; el diccionario además ilustra esta palabra con la fotografía que acompaña esta página.

La fotografía es descrita por Tschumi como surreal, en ella se plasmaron las extremidades del ganado alineadas contra una pared desgastada de lo que fueron los mataderos, la captura se fecha en 1929 (Tschumi, 2012, p. 114). Según Gilles de Bure, Tschumi consultó también un obituario en el que participó la cineasta y escritora Marguerite Duras. En este texto, publicado por la Revista *France Observateur* —ahora *Le Nouvel Observateur*—, la autora predecía que *La Villette* sería archivada como un recuerdo (Bure, 2008, p. 48) y en efecto, de 1974 a 1979 todo lo relacionado con el proyecto estuvo muerto o en pausa. Desde los inicios de *La Villette*, se escribieron crónicas relacionadas al sitio sobre su esplendor comercial y después, sobre su deteriorado estado; su oxidación, su pavimento destruido y otras ruinas de lo que alguna vez fue un enorme rastro.

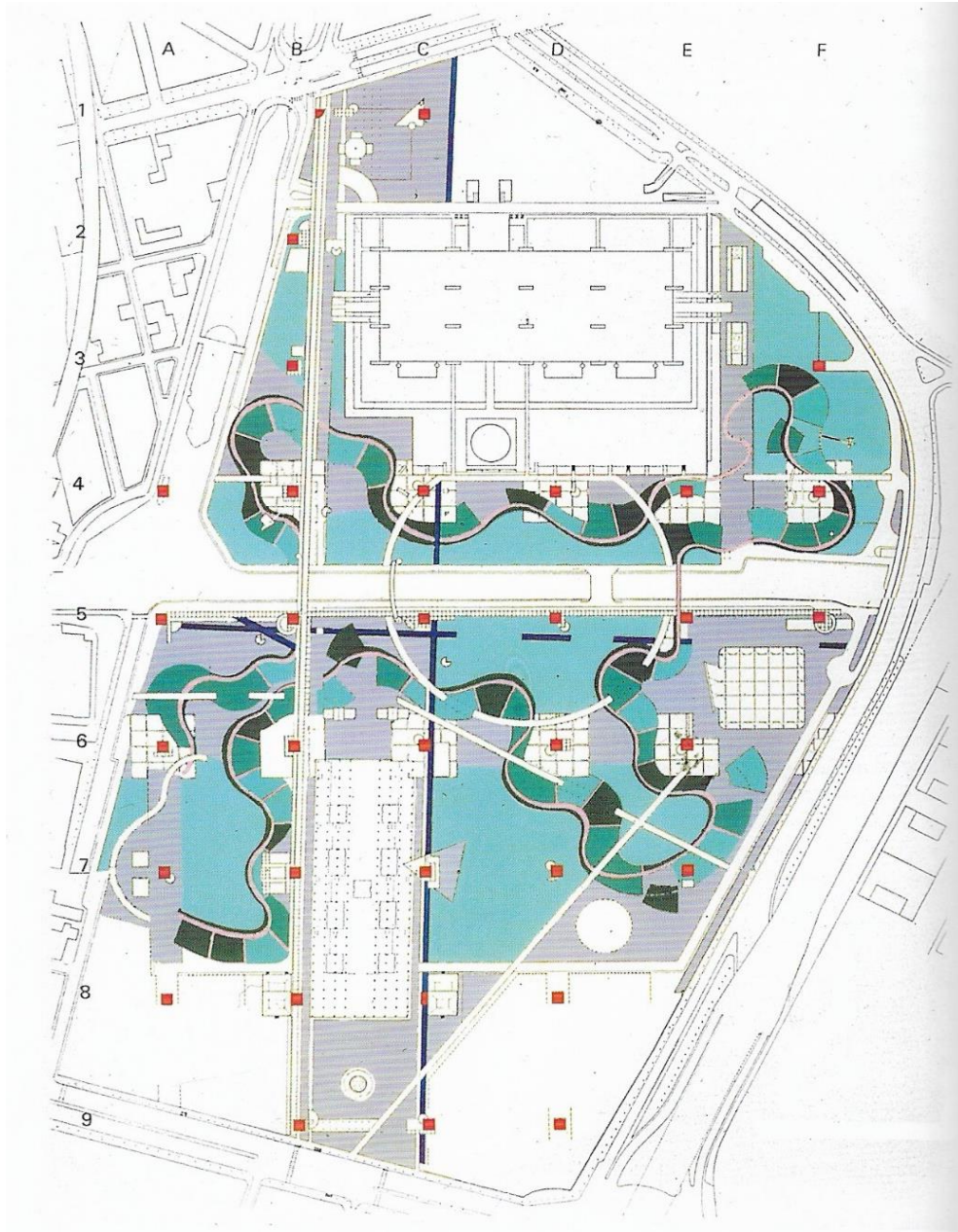
Mientras Tschumi desarrollaba su esquema para el concurso del parque, examinaba los diferentes programas y requerimientos del gobierno, restricciones, reglamentos y medidas,

particularmente el número de pies cuadrados para edificios y áreas cubiertas, así como la cantidad de pies destinados a las actividades al aire libre, campos abiertos, jardines y parques de juegos infantiles. La idea de Tschumi fue explotar y fragmentar los requerimientos y luego reorganizarlos de acuerdo con el concepto de *point grid* o *cuadrícula de puntos*, esta idea le llevó a pensar en una recomposición y reenfoque de los requerimientos gubernamentales anteriormente explotados y deconstruidos. Este fue el planteamiento inicial, acompañado de un sistema de puntos, líneas y planos superpuestos que se aprecia en la siguiente ilustración.



Superposición de capas: Líneas, Puntos y Superficies. (Tschumi, 2012, p. 111)

En lo que respecta al programa arquitectónico del parque de *La Villette*, cabe mencionar de manera general de qué espacios se componen las instalaciones: el parque cuenta con vectores de movimiento peatonal cubiertas, dos ejes perpendiculares desfasados del centro del polígono del terreno, pero cuya forma se vincula con los cuatro puntos cardinales y corren al borde de los dos canales que le fraccionan e intersecan —*Saint-Denis* y *L'Ourcq*— brindando privilegiados puntos de observación, no solo del paisaje urbano, sino también de la simultaneidad cultural que ahí converge.



Plano de Conjunto arquitectónico. (Tschumi, 2012, p. 120)

El recorrido se conoce como La Galería de *La Villette* y conecta con el metro al sur y al norte, esos ejes se contrarrestan por líneas sinuosas de circulación en el interior que abarcan por completo el sitio; Tschumi proyectó otros dos lugares para paseos, cuyo perímetro visto en planta, permite apreciar sus más básicas formas: un círculo y un triángulo, los cuales se conocen como *Prairie du Cercle* y *Prairie du Triangle* respectivamente. Este nombre, “praderas”, funciona a modo de rastro o huella que se encarga de recordarnos indirectamente a los antiguos usuarios del espacio: el ganado.

Tschumi designa el recorrido peatonal como *un sinuoso paseo cinematográfico*, donde todas las líneas son oblicuas, los caminos se contornean por al menos dos millas de jardines —3220 metros— los cuales fueron pensados y configurados por secuencias, con la intención de conjuntar a personajes creadores de arquitectura, paisajismo, cine, arte y escritura. El arquitecto convocó a una pluralidad de fuerzas de atracción para que de alguna forma hicieran una contribución a la cultura urbana, trabajó con un conglomerado de distintas disciplinas y mezclas de estilos; es esta característica de conjugación de



elementos disonantes la que conforma uno de los conceptos clave del parque. *Perspectiva. (©Bernard Tschumi Architects, 2018)*

Los jardines, cada uno articulado con diferentes temas, fueron concebidos como análogos de lo múltiple, haciendo alusión a los cuadros de imágenes que conforman en hiladas la estructura sucesiva de una cinta de película. Tschumi busca que en el recorrido los visitantes experimenten, el *ser* parte de una arquitectura que ocurre en un *aquí y ahora* refiriéndose al acto espontáneo de *ser en un lugar*. Las imágenes estáticas de la arquitectura, puestas en movimiento por la experiencia única y particular de cada visitante, invocan lo que él llama *cinemática* que explicaremos en el siguiente apartado dedicado a la obra de Tschumi.⁶¹

⁶¹ La idea nos conduce a pensar en la técnica de animación *stop motion*, donde todo sucede cuadro por cuadro; es decir, la técnica consiste en la toma de imágenes reales, de objetos que por sí mismos no tienen movimiento, o no

La Villette cuenta con quince áreas verdes, la mayoría fueron diseñadas por Tschumi, excepto cuatro que se encomendaron a diseñadores invitados, además se compone de otras praderas arboladas, jardines versátiles e

híbridos que son los pulmones del mismo parque; los canales, los vestigios del matadero y las nuevas edificaciones formalizan su aspecto. A continuación, presento algunos de ellos:

La *Géode*, por ejemplo, es la sección superior de una geodésica que mide treinta y seis metros de diámetro, su reluciente fachada se construyó con cientos de triángulos de acero inoxidable reflejante, el cual ofrece una peculiar perspectiva del espacio. La figura funciona como sala de cine, albergando una pantalla hemisférica de 1,000 m² que se acompaña de una ambientación sonora única en el mundo. Frente a la esfera se encuentra *La Cité des Sciences et l'Industrie*, construida por el arquitecto Adrien Fainsilber, este museo fue uno de los primeros proyectos en ejecutarse, ocupa los antiguos bodegones de los mataderos y ha sido dedicado al aprendizaje didáctico para menores de entre dos y doce años.

Los espacios confinados a la música son numerosos, en conjunto conforman *La Cité de la Musique*, “La Metrópoli de la Música” —inaugurada en 1995—⁶² esta fue una contribución de Christian Portzamparc en el proyecto de



Progreso constructivo de La Géode (EPPV, 2018).

están animados. Cada toma captura el cambio de postura de los componentes, sin que sea perceptible viéndolas aisladamente, pero cuando se aplica movimiento rápido y secuencial a estas imágenes, se crea una ilusión de vivacidad en los objetos. La *pixilación*, hace lo mismo, pero con la figura humana.

⁶² Tanto Fainsilber como Portzamparc fueron seleccionados por concurso para encargarse de los proyectos al igual que Tschumi en 1980 y 1985 respectivamente.

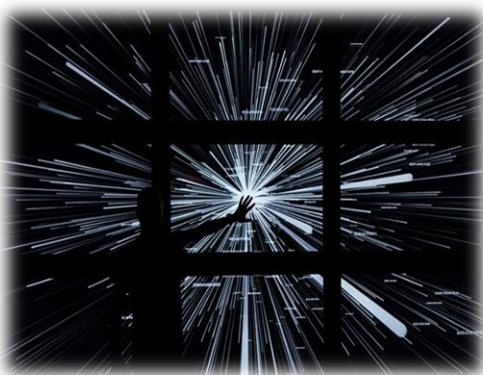
distribución y diseño. El recinto musical, está completamente abierto a la diversidad y hoy en día ofrece un promedio de doscientos cincuenta conciertos al año. La miniciudad resguarda distintos foros y además acoge un Museo de la Música, un centro de documentación dedicado a la música contemporánea y una mediateca. En este espacio también se encuentra *La Philharmonie de París*, y una sala para conciertos, la construcción más reciente del parque, aportación del arquitecto Jean Nouvel. El *Zénit*, emplazado en lo que anteriormente alojó un hipódromo, hoy es un espacio dedicado al rock contemporáneo, esta enorme sala tiene la capacidad de recibir a más de seis mil personas y en un principio fue pensada como una sala itinerante. Se creó para ser desmantelada tres años después de su montaje, aunque tras su éxito se propuso darle un alojamiento permanente. Existe también un recinto dedicado al jazz y a todos los géneros existentes, *Trabendo* es su nombre y se afincó en *La Folie R7*, su singularidad principal es su proyección basada en la talla humana, es decir, que su diseño es ergonómico y de pequeña escala.

Péniche Cinéma es una pantalla gigante destinada a proyecciones cinematográficas al aire libre de todo género. La pantalla flotante está anclada sobre el canal Ourcq. Frente a la responsabilidad de brindar un servicio de entretenimiento gratuito y masivo, *Péniche Cinéma* busca atraer al público a la reflexión y a la participación en los debates críticos que se generan en charlas y conferencias con los directores y colaboradores de las películas presentadas. Sin ser suficiente con ello, esta extensión de *La Villette* ofrece talleres para niños, jóvenes y adultos sobre técnicas de la imagen y realización de películas.



Vista aérea. Phillippe Guignard. 1995. (EPPV, 2018)

Lo que alguna vez fue el edificio de veterinaria en los tiempos del matadero, se convirtió en *WIP Villette*; sus siglas significan *Work in progress*, “trabajo en proceso”. Este elemento aloja a artistas que pueden presentar sus creaciones a un gran público y en escala magna. Para ofrecer un ejemplo, el mes de marzo de 2018, como parte de la Bienal Internacional de Artes y Tecnologías Digitales —*Biennale NÉMO*— se presentaron en formato de concierto audiovisual los proyectos



Biennale NÉMO. (EPPV, 2018)

Absynth de HeHe —Helen Evans & Heiko Hansen—, con Jean-Marc Chomaz y el proyecto del dúo canadiense *PerForm*, con su creación *Alphabet*. Estos artistas contemporáneos, crean experiencias climáticas, ayudándose de la herramienta conocida como *mapping*, consistente en proyecciones digitales panorámicas sobre la superficie de algún objeto arquitectónico o bien, en su interior, como es el caso de estas presentaciones, que al mismo tiempo son sonorizadas con música electrónica.⁶³

WIP Villette es un espacio adaptable para cualquier tipo de actividades, como reuniones y debates, cursos, talleres, seminarios e inclusive veladas. Así mismo, no es posible dejar de mencionar *Le Théâtre Paris-Villette*, configurado por dos salas con capacidad para setenta y doscientas personas respectivamente.

Dentro de esta categoría escénica encontramos *Le Cabaret Sauvage*, que al igual que el *Zénit* se pensó en un inicio como itinerante, pero se construyó también de manera permanente. El cabaret, fue patrocinado por inversión privada y destaca por su pista circular; el circo, la danza, la música y el teatro figuran entre las disciplinas que allí se presentan.



Perspectiva de Tres Folies. Sin fecha. (©Bernard Tschumi Architects, 2018)

⁶³ Para ver más sobre la obra y presentaciones de estos artistas: <https://lavillette.com/evenement/festival-100-biennale-nemo/>

El parque cuenta con un laboratorio especial alojado en la construcción llamada *Villette Makerz*, conocida también como *La Folie L5*, que es el edificio o *punto rojo* de mayor tamaño del conjunto, donde se promueve la creación y experimentación con tecnologías contemporáneas de toda clase, siempre en la modalidad de “*hágalo usted mismo*”, pasando por la indagación con materiales como los textiles hasta el internet. Además, *La Villette* aloja el *Centre Équestre*, que es la única escuela intramuros

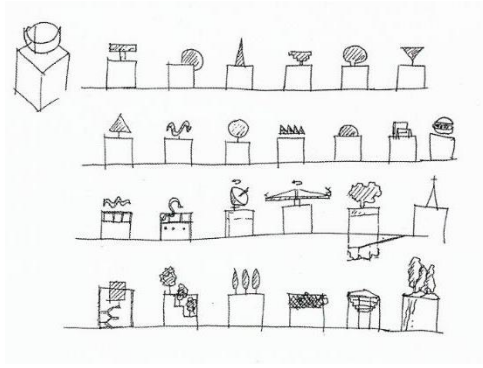


Le Grand Halle. Alain Goustard. Sin fecha. (EPPV, 2018)



Renovación del interior de Le grande Halle. 2005 -2007. Foto. Jean-Pierre-Delagarde. (@BernardTschumiArchitects, 2018)

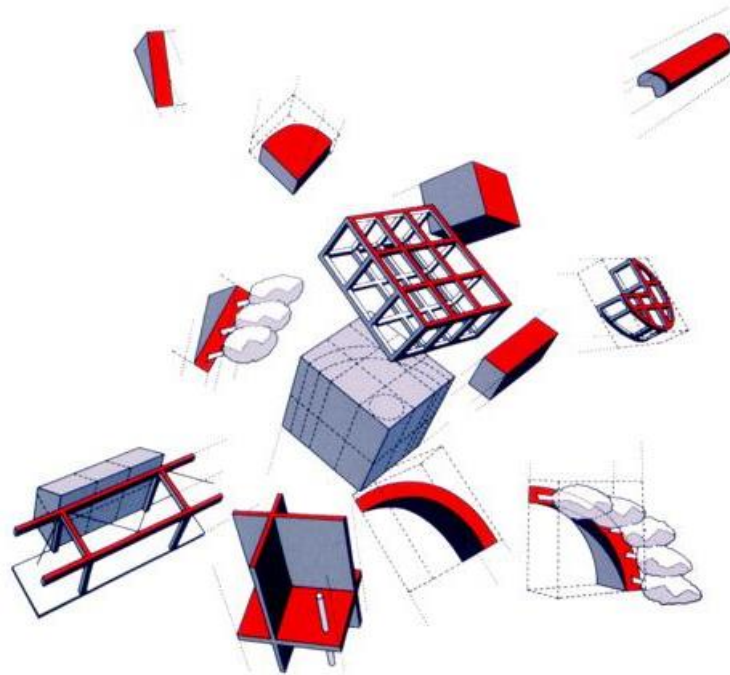
de equitación en París. Pero aún hace falta nombrar uno de los espacios más emblemáticos de *La Villette*: *Le Grand Halle*, el gran mercado central que se construyó en 1865 por el arquitecto Jules de Mérimond —1814-1888— bajo la orden del Barón de Haussmann —1809-1891—. La estructura conserva su excepcional diseño en acero y cristal, sin embargo, el lugar, remodelado en 2005, es ahora un salón de espectáculos y exposiciones que por su valor cultural ha sido catalogado como Patrimonio Histórico de la Humanidad. A pesar de que su planeación original tuvo un propósito muy definido, es posible apreciar cómo este espacio, y todos aquellos que componen esta unidad multiforme, tienen un carácter híbrido y polifacético, compuesto por la capilaridad de puntos, líneas y planos o superficies.



Boceto estudio de Les Folies. Bernard Tschumi.
(Tschumi, 2012, p. 121)

El concepto predominante presente en toda la propuesta arquitectónica consiste en la superposición de capas tácticas culturales, históricas, políticas, técnicas y prácticas. Tschumi menciona, en la Introducción a *Chora L Works* que “se trata de la superposición de diferentes sistemas y de una pragmática distribución de actividades a lo largo de la discontinuidad de una cuadrícula de puntos”, *The grid of folies* “cuadrícula de locuras”.⁶⁴ (Derrida & Eisenman, 1997, p. 125)

Tschumi representó en los planos del parque una especie de retícula, rejilla o cuadrícula, donde en cada nodo o punto de incidencia de los ejes dibujó veintiséis edificios de color rojo nombrados *Les Folies*. Argumentando que son parte de este sistema de distribución programática, *Les Folies* se despliegan en varias zonas de interés, es decir, la veintena de *Folies* se ideó con la intención de atraer a los usuarios a explorar los distintos rincones del parque. En esos puntos o intersecciones



Estudio de Les Folies. Bernard Tschumi. (Tschumi, 2012, p. 127)

de la cuadrícula, el arquitecto construyó estos edificios, todos ellos con formas peculiares, derivadas de lo que parece la explosión de un hexaedro. Cada uno se diseñó dentro de una medida

⁶⁴ La traducción e interpretación es propia, cito:

It was to be simultaneously a cultural construct and an urban one. While its overriding concept consisted in the superimposition of different systems, among these programmatic distribution of activities along the discontinuity of a point grid (the grid of folies). (Derrida & Eisenman, 1997, p. 125)

estándar —36x36 pies, 722 m² aproximadamente— así, tales componentes se inscriben en una forma cúbica irregular.

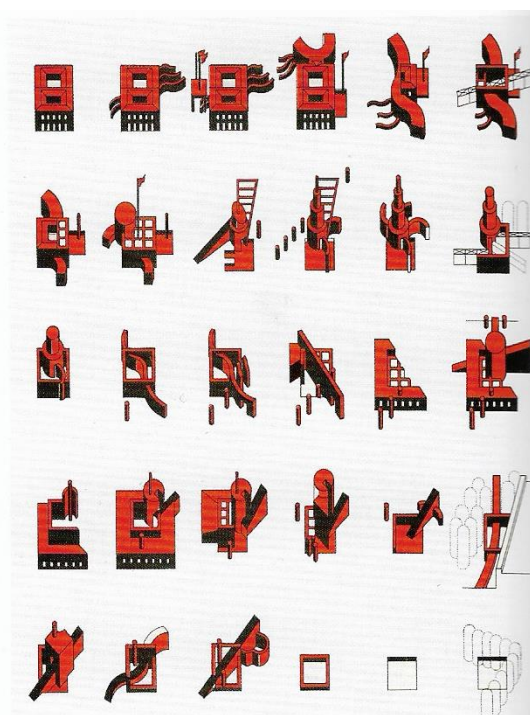
Íntegramente, *Les Folies* son rojas y han sido articuladas de acuerdo con los diferentes requerimientos de los programas de actividades para la diversidad de público de todas las edades. Tschumi las dispuso espaciadas a intervalos regulares de acuerdo con el campo uniformado de la cuadrícula pues en primera instancia, Tschumi pensó las radiantes *Folies* como activadoras del espacio más que objetos escultóricos. Algunas tienen un interior utilizable, mientras que otras invitan únicamente a explorar su exterior. Sobre *Les Folies*, como importantes componentes de *La Villette*, he dedicado el apartado II.3, donde abordé mayormente *Point de Folie-Maintenant L'architecture*, texto escrito por Derrida dedicado a presentar la obra de Bernard Tschumi.

En este texto Derrida hace referencia a ellas para enfocar su contenido filosófico-conceptual, pues es necesario mencionar que, *Les Folies* han levantado polémica, generando un diluvio de opiniones que han avivado el debate sobre el concepto del parque por muchos años, y son la marca representativa de *La Villette* para el mundo.

Les Folies rebasan simbólicamente sus respectivas funciones como espacio utilizable, señalado o marcado visualmente. (Bure, 2008, p. 60) Tschumi escribió en el artículo “*Abstract Meditation and Strategy*”, que *Les Folies* buscan incentivar el descubrimiento por parte de

los visitantes la gran gama de programas y eventos y al mismo tiempo, cada *Folie* constituye un signo autónomo que indica su independencia programática, intereses y posibilidades, sugiriendo, a través de un núcleo común, —el color y el origen de la forma— la unidad y la totalidad del sistema (Tschumi, 2012, pp. 162-167).

Definitivamente, *Les Folies* escapan a la acostumbrada idea de que toda la arquitectura debe ser habitable en el más tradicional de los sentidos, pues el acto de habitar se compone por



Estudio de Les Folies. (Tschumi, 2012, p. 126)

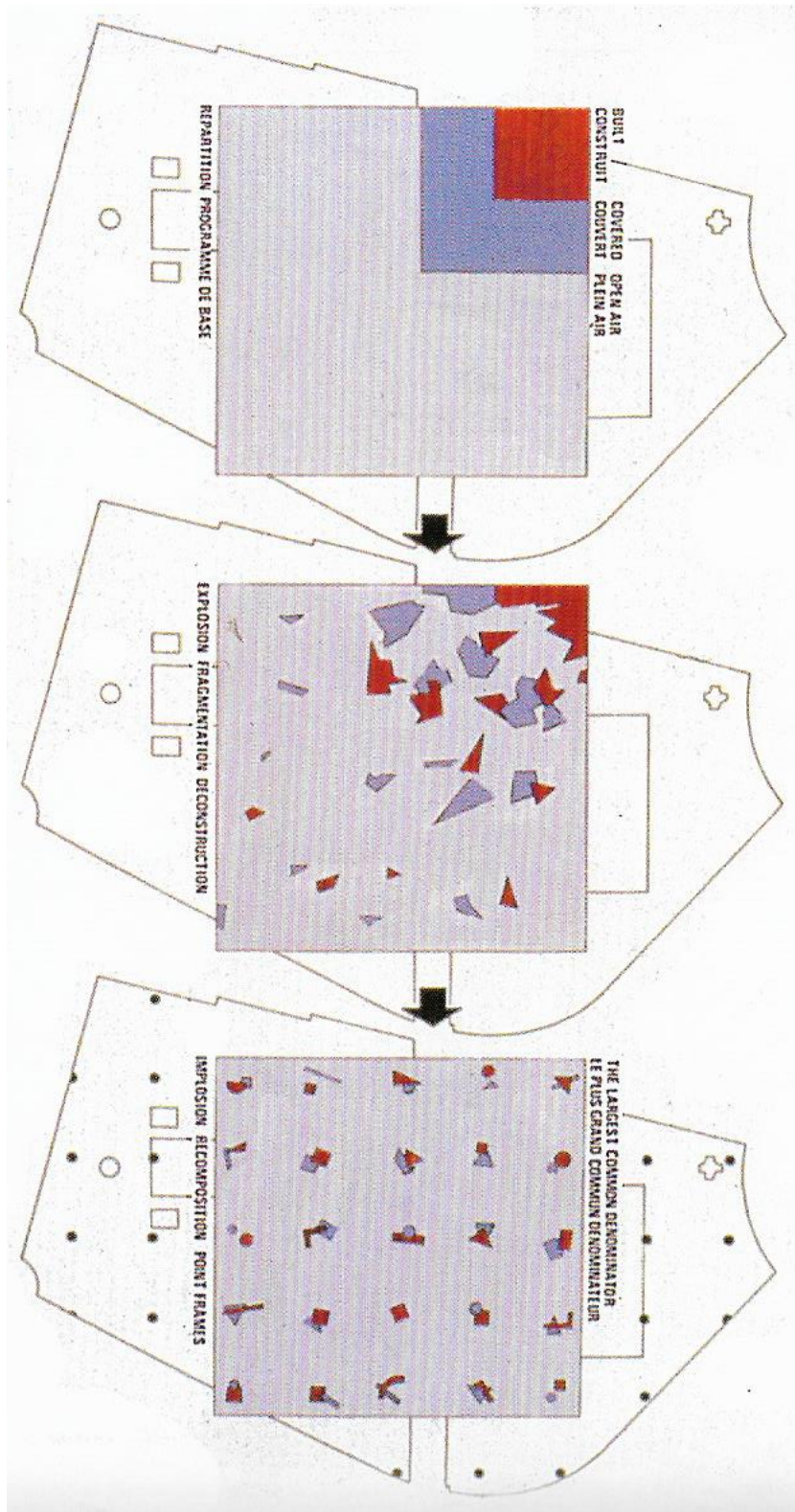
distintas acciones, labores, actividades y trabajos que alimentan el espíritu como las artes escénicas y la música.

Por último, con respecto a lo que es *La Villette*, el complejo no podría funcionar sin un espacio para las oficinas administrativas, las oficinas llevan el nombre de *Cité Jardin*. Estos son algunos de los componentes que conforman el complejo entramado del establecimiento público que reside en un territorio de libre acceso.

La totalidad del proyecto requirió de la aportación y diseño de distintos arquitectos, pero hay que subrayar que el plan maestro fue enteramente propuesto por Bernard Tschumi. El concepto del parque sigue presente y la constante actualización de los edificios es visible, pues las modificaciones constructivas han seguido hasta recientes fechas y la permanente adecuación a las artes del contexto temporal no se detiene. En consonancia, se trata de un tejido semiótico de espacios diseñados sobre una retícula estructural con jardines temáticos y áreas de intensa actividad que irrumpen en las áreas de silencio con una armonía y un ritmo que no es precisamente lineal.

En la primera ronda de planeación, Tschumi presentó un proyecto altamente conceptual, pero que era perfectamente legible. Utilizando un mapa cuadriculado del lote de *La Villette*, Tschumi hizo una repartición de los edificios a construir. Lo que llama la atención de este planteamiento es que en un plano del proyecto Tschumi escribió: *Explosión, fragmentación, deconstrucción* (Tschumi, 2012, p. 126).

En breve, Tschumi se interesó por un discurso filosófico, específicamente por la deconstrucción, y lo tradujo en términos arquitectónicos. Tschumi ha sido el principal interlocutor en el cruzamiento entre una escena conceptual del arte, la arquitectura y la crítica semiológica del movimiento postestructuralista francés, que se ha dedicado a interrogar por medio de la escritura la condición de la representación dentro de los dominios estéticos, sociales y políticos.



Propuesta de Bernard Tschumi para el Concurso. En el dibujo de en medio se lee: *Explosion, Fragmentation, Deconstruction*. (Tschumi, 2012, p. 126) Nótese que, los tres diagramas están vinculados con una flecha que simboliza el flujo o movimiento de la planeación del proyecto. Se interpreta que, el uso de la deconstrucción es parte de las etapas o pasos del desarrollo del proyecto, más no el resultado final.

II. Bernard Tschumi: pensador del espacio

Bernard Tschumi es un arquitecto de origen suizo y francés, residente de E.U.A., conocido por su relación con campos y disciplinas fuera de la arquitectura, por ejemplo, el cine y la danza. Se graduó como arquitecto de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich y recién egresado experimentó con distintas ramas del arte. Su primer gran proyecto fue el parque *La Villette* y a partir de ese momento su obra tomó otras dimensiones; muestra de ello es El Museo de Acrópolis en Atenas (2009) o su colaboración en El Zoológico de París (2014). Como profesor ha participado en distintas instituciones como *The Architectural Association*⁶⁵ en Londres, La Universidad de Princeton y *The Cooper Union* en Nueva York. Actualmente es profesor en la Universidad de Columbia y forma parte de numerosos consejos y organizaciones, entre ellas: *Le Collège International de Philosophie* y *L'Académie d'Architecture*, con sede en Francia. Sobra mencionar que ha sido acreedor de distintos premios que reconocen su innovación y también ha resultado ganador de otros certámenes arquitectónicos como el Concurso para la Escuela de Arquitectura *Marne-La-Vallée*, en Francia (1994).

Las fuentes de inspiración y referencias que aprovechó el arquitecto para pensar y planear sus propuestas, influyeron especialmente en el proyecto de recuperación de *La Villette*: su paso por *The Architectural Association* fue vital, ya que en esa escuela de arquitectura —en la cual impartieron cátedra Rem Koolhaas, Zaha Hadid⁶⁶ y el mismo Bernard Tschumi— las conjeturas arquitectónicas formuladas dentro de sus aulas estuvieron permeadas por un notable interés en pensadores como Roland Barthes y Jacques Derrida. El trabajo de reflexión de estos personajes se ha visto marcado por una serie de publicaciones, artículos y manifiestos, los cuales abordan las ideas de programación y proyecto en la arquitectura enfocados en la actividad teórica. El arquitecto se

⁶⁵ Esta escuela de arquitectura fundada en 1847 se ha caracterizado desde sus inicios por estar en desacuerdo con la normatividad de la enseñanza de la arquitectura y las formas de obtener el grado en esta profesión. En su primera etapa incitó a los alumnos a una actitud crítica, promoviendo una forma de evaluación mutua entre los alumnos, y ofreciendo exámenes voluntarios. Según una conferencia de Edward Bottoms, (*The Architectural Association*, 2018) en los comienzos de *The A.A.* se fomentaba la profesionalización de los jóvenes egresados haciéndolos participar en publicaciones de fotografía y ensayos que abrieran espacio para un foro de discusión. Posteriormente al finalizar la Primera Guerra Mundial, *The A.A.* asume haber ido contra corriente al no seguir la tendencia de la enseñanza norteamericana, sino seguir el desarrollo de proyectos como los alemanes y escandinavos. Actualmente sigue siendo una escuela de autogobierno, que admite diversidad en su alumnado, facilitando el ejercicio profesional de los recién egresados.

⁶⁶ 1950 -2016. Zaha Hadid fue una arquitecta inglesa de origen iraní, ganadora de un premio *Pritzker* —2004—, y el premio *Mies van der Rohe* —2003—. Su primera formación es de Matemática, y la segunda en *The A.A.* como arquitecta.

influenció también por artistas del arte contemporáneo como Vito Acconci, artista y poeta norteamericano dedicado al arte corporal derivado del minimalismo escultórico y Bruce Nauman, artista multidisciplinario que incursionó en la escultura, el video, la obra gráfica y el performance.

Tschumi, quien es un prolífico creador de arquitectura, sitúa su obra en los *márgenes de la filosofía*, al igual que Derrida. Esto nos da una idea de dónde viene su interés, por el cuestionamiento de distintos conceptos filosóficos e históricos, así como el contexto de la herencia metafísica de la que provienen. Esta crítica viene no sólo desde el pensamiento filosófico, sino también desde el pensamiento arquitectónico. Los conceptos más estudiados por Tschumi fueron los de lugar, actividad, tiempo, espacio, evento o acontecimiento y movimiento, los cuales han ocupado intrínsecamente sus meditaciones arquitectónicas. Los últimos tres conceptos son una especie de eje trifásico en la exposición de Tschumi, tan esenciales en su pensamiento que, en *Red is not a color*, -publicación que compila sus ensayos y obras, desde los setenta hasta el primer cuarto del siglo XXI- espacio, evento y movimiento conforman toda una sección, donde es posible encontrar sus trabajos iniciales, entre ellos *La Villette*; ahí el autor nos muestra como sus primeros pensamientos reflexivos y creativos giraron en torno a dichos conceptos.

En sus propias palabras, Tschumi dice haber estado obsesionado con la idea de que la arquitectura es simultáneamente eventualidad, espacialidad, y movimiento; de ello derivó la fórmula *S.E.M.* —*Space, Event, Movement*— que a su vez es la raíz de la palabra *semantic*, (semántica) (Tschumi, 2012, p. 28). De esto puede resaltarse que hay una reflexión en torno al significado de su propio discurso en lenguaje arquitectónico, y ofrece especulaciones más que definiciones de cada notación. Del espacio, dice constantemente no saber si se trata de una cosa mental, una forma pura, o un producto social, como se ha referido en el apartado anterior, mientras que del evento escribe, puede ser un incidente, una ocurrencia o un señalamiento particular en un programa arquitectónico. Los eventos para él incluyen momentos de pasión, actos de amor, y el instante de la muerte; los eventos tienen una existencia independiente entre sí, raramente son puramente la consecuencia de su entorno.

En la arquitectura como en la literatura, los eventos pertenecen a la categoría narrativa pues, atestiguan una secuencia que se opone a lo meramente descriptivo de un espacio. En cuanto al movimiento, Tschumi lo expresa como un acto particular o una manera de articular el progreso e incidentes en el desarrollo de un espacio. El movimiento en la obra de nuestro autor se caracteriza por la intrusión de cuerpos dentro del orden controlado de la arquitectura, entrar a un

edificio es un movimiento que violenta la balanza de un orden establecido geométricamente. Los cuerpos esculpen espacios inesperados a través de sus movimientos, ya sean fluidos o erráticos. Así la arquitectura para él es un órgano pasivo en constante interacción con los usuarios, cuyos cuerpos se precipitan en contra de las reglas cuidadosamente establecidas por el pensamiento arquitectónico. (Tschumi, 2012, p. 107)

Para él, la arquitectura no existe sin algo que suceda en ella porque entre las diversas maneras en que Tschumi define su profesión, la arquitectura es a la vez, concepto, precepto y afecto, es decir, es concebida, percibida, vivida y experimentada. La arquitectura no sólo trata de cómo luce un edificio, sino también de lo que un edificio hace intelectual y perceptivamente en el espacio social (Tschumi, 2012, p. 7). “La arquitectura es una forma de conocimiento más que un conocimiento de la forma”.⁶⁷ (Tschumi, 2012, p. 41) Esta postura sobre la disciplina arquitectónica es clave para el entendimiento de su obra.

Tschumi siempre se mantuvo atento a lo que la gente de otras disciplinas estaba haciendo; se fijó así en personajes como Marshall McLuhan, quien habló sobre cómo los nuevos medios de comunicación alteraban la cultura e incluso nuestras relaciones sociales, puso reparo en filósofos y pensadores de otras disciplinas que han provocado, según él, que los arquitectos piensen diferente, pasando por Henri Lefebvre y Michel Foucault, quienes han escrito sobre las ciudades y su rol social, político y cultural. Entre estas influencias se encuentran también, los filósofos franceses Bataille, Barthes, Derrida, Deleuze y Guattari, personajes de los cuales Tschumi extrae distintas ideas (Tschumi, 2012, p. 34). Una de ellas proviene de Deleuze y Guattari quienes escribieron en “¿Qué es la filosofía?” que:

[...]nos ha llegado la hora de plantearnos qué es la filosofía, cosa que jamás habíamos dejado de hacer anteriormente, y cuya respuesta, que no ha variado, ya teníamos: la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 8)

Y más adelante:

El filósofo es un especialista en conceptos y, a falta de conceptos, sabe cuáles son inviables, arbitrarios o inconsistentes, cuáles no resisten ni un momento, y cuáles, por el contrario, están bien concebidos y ponen de manifiesto una creación incluso perturbadora o peligrosa. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 9)

⁶⁷ *Architecture is not so much a knowledge of form, but a form of knowledge.* (Tschumi, 2012, p. 41)

Tschumi, al igual que los filósofos, en la nota inicial a *Red is not a Color* ofrece una definición sobre cómo interpreta la arquitectura, idea que se presenta también en el artículo titulado *Architecture and Concepts*, donde Tschumi dice que la arquitectura, desde su perspectiva, hace conceptos:⁶⁸ *Architecture is the art of building concepts through space and materials* (Frédéric Migayrou, 2014, p. 63); idea muy similar a la tarea del filósofo que asumen Deleuze y Guattari.

Estos autores comparten el cuestionamiento a las estructuras sociales que confrontan a las leyes del Estado, se han preguntado además acerca del entendimiento del cuerpo, así como por los fundamentos que sustentan los espacios institucionales. Observaciones similares se han hecho desde el mundo del arte, que también ha vivido la extinción y surgimiento de múltiples facetas con la evolución y cambios artísticos. La oleada de artistas jóvenes de las décadas de los sesenta y setenta, por ejemplo, se caracteriza por el cuestionamiento al expresionismo abstracto, que había dominado las décadas anteriores, con lo que se pone en tela de juicio la autoridad de la pincelada y de la mano del artista. Estas generaciones, cuestionaron el espacio de exposición que segrega el arte en galerías y museos. Tschumi, recuperando lo anterior, plantea: ¿qué hace el arte en el espacio urbano? y ¿qué nos dice la arquitectura acerca del mundo en que vivimos?⁶⁹

⁶⁸ En esta nota inicial a su texto, Tschumi usa un estilo narrativo que deja ver las intenciones literarias del autor. Sirviéndose de una escritura en segunda persona, el arquitecto hace sentir al lector como si este fuese su libro, como si el lector fuera el propietario de las meditaciones que ahí se presentan. Este es uno de los rasgos más característicos de esta obra monumental. Así inicia:

You still frequently get asked, "Why are the folies red? Why not yellow or orange? And why not different colors for different events and meanings? At first you just refused to answer the question. You Said, "I never answer that question." Then you got bored with that so you said, "Because RED IS NOT A COLOR." Right? It's mysterious. You left it at that. Then you started to do other projects, and you were not going to use red in them. Otherwise, people wouldn't hire you because they thought that your buildings were going to be red. But not only that. That's not the real reason.

You started to think that each project has a concept. You decided that the use of color would be a means of reinforcing the concept. So at Le Fresnoy, where you had a new roof over the old roof but also walkways -all those vectors of movement – those got bright, artificial colors. Now the color of the material has a color; the concrete has a color, the wood has a color, and the bricks have a color, but this specific color is intentionally artificial. So when you answered, "Red is not a color" you meant to be more than provocative. For you, It is about what makes ARCHITECTURE CONCEPTS. (Tschumi, 2012, p. 1)

Sobre este fragmento del libro, hay que resaltar cómo Tschumi conceptualiza incluso el color rojo afirmando que el uso de un color puede conceptualizarse argumentando que el rojo no es un color, poniendo en práctica una de las actividades del arquitecto que según señala, es la de conceptualizar.

⁶⁹ "What does art do in or to urban space?; What does Architecture tell us about the world we live in?" (Tschumi, 2012, p. 35)

Nuestro arquitecto no se conformó con tener una formación únicamente de dibujo estético e interpretación de planos, sino que echó mano de muchos otros recursos. Lector de las publicaciones del grupo *Tel Quel* —revista en la que Derrida colaboró en un principio—, Tschumi inició una arquitectura crítica, elaborando todo un sistema de conceptos y notaciones, teniendo en cuenta a los cuerpos y la velocidad de estos durante sus movimientos, así como una reconfiguración del espacio arquitectónico dentro de la ciudad. Para Tschumi, escribir libros sobre arquitectura aportaría a la arquitectura imaginaria una existencia y una lógica propia; a cambio, dice, la arquitectura les dará a los libros nuevos términos de referencia. Su arquitectura no es la expresión simple del funcionalismo o de los estándares morales, él cree que el espacio arquitectónico puede ser definido tanto por ideas como por paredes reales; así, las actividades humanas, ya sean prohibidas o no, vendrán a ser parte de la arquitectura. Como resultado, los planes convencionales ya no serán suficientes y nuevos tipos de notaciones arquitectónicas tendrán que ser ideados. Esto lo declara en un manifiesto publicado en 1978, cuando tuvo lugar su primera exhibición en la galería *Artist Space* en Nueva York (Tschumi, 2012, p. 40).

Enteramente, la obra de Bernard Tschumi nos lleva a descubrir una inventiva lingüística que, no hay que olvidar, ha estado influenciada por la variedad de intereses expuestos en sus obras y pensamientos tempranos, los cuales a su vez se respaldan en el pensamiento crítico de la época, que se resiste a eternizar la hegemonía histórica de la arquitectura de la razón del pensamiento occidental. En el ejercicio de crítica hay un amplio número de pensadores posestructuralistas que han contribuido a debatirlo; uno de los representantes más controversiales es el filósofo Jacques Derrida, padre de la deconstrucción, término con el cual se ha clasificado el trabajo y pensamiento de Tschumi.⁷⁰ Gracias a esos apoyos teóricos, el arquitecto adoptó la noción de *deslizamiento lingüístico* o *transferencia en la arquitectura*, para otorgarle un híbrido entendimiento a *Les Folies*. Tengamos presente el modo en que él les nombró, ya que dicho nombre tiene una repercusión de impacto reflexivo en los espectadores, pues la locura es un estado que se presenta en todo individuo, en toda cultura y en toda dimensión social; además, la locura se ha elogiado, pero también se le ha excluido como enfermedad peligrosa en cuanto se sale de los parámetros de la normatividad o de la funcionalidad del ser humano.

⁷⁰ Curiosamente ambos autores han expresado estar *más allá de la deconstrucción*, postura que promueve evitar el estancamiento en una única corriente o ideología.

Con motivo de una exposición monográfica sobre Tschumi en el Centro Pompidou en 2014, se publicó un libro dedicado a descubrir todas las dimensiones que su obra ha abarcado, las cuales van más allá de la arquitectura, como se verá en adelante. Tschumi se ha desenvuelto en los campos de la escritura, publicando sus propios textos, algunos de los cuales se compilan en el libro *Bernard Tschumi; Architecture: concept & notation*. Así mismo, Tschumi tiene un importante trabajo en torno a la pedagogía y la enseñanza de la teoría arquitectónica, aportaciones que han tenido un profundo impacto en la academia en Europa y Estados Unidos. Bernard Blistène, director del Museo Nacional de Arte Moderno parte del Centro de Creación Industrial —institución que es una de las articulaciones del Centro Pompidou— relata parte de la formación del célebre arquitecto y como este se nutrió de las lecturas de Henri Lefebvre, Theodor W. Adorno, y Jacques Derrida, entre otros filósofos críticos, así como por el pensamiento del arquitecto Cedric Price⁷¹, Este último tuvo resonancia en Tschumi debido a que Price habló sobre una negativa división de la noción de objeto en la arquitectura que muestra una auténtica estrategia urbana, en la cual la ciudad se convierte en territorio apto para la reinención social y política junto con la noción de programación. En entrevista con Frédéric Migayrou,⁷² Tschumi revela lo que le atraía de los primeros diseños de Price es la preocupación por no por producir imágenes que únicamente impacten a la vista, pero lo que le atrajo aún más es que Cedric Price interrogaba el por qué y cómo del quehacer de la arquitectura. En la segunda mitad de la década de los setenta, Tschumi viajó a Londres para trabajar en el despacho de Price, pero de inmediato comenzó a enseñar en *The A.A.*

⁷¹ —1934 - 2003— Arquitecto inglés, también profesor de *The A.A.* se formó en la Universidad de Cambridge y fundó la Polyarq una red de escuelas de arquitectura y colaboró en el diseño del aviario del Zoológico de Londres. Price propuso que la arquitectura y la educación podrían dirigir el desarrollo económico. Se llamó a sí mismo *anti-arquitecto*.

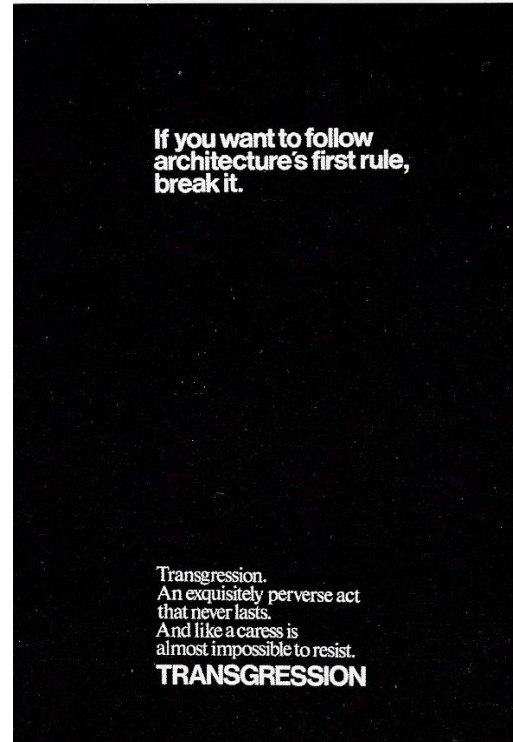
⁷² En la entrevista titulada *Concept and notation*, Migayrou pregunta a Tschumi:

When you went to London, you wanted to see Cedric Price. Could you say something about this odd sense of critical filiation to him?

What was important in Cedric's early drawings was his concern not to produce striking images but rather to arrive at a more precise statement of the question. He raised question about the why and the how, not about form. He was the first to use diagrams to articulate Architectural ideas... I was going to work with him, but I ended up teaching at The Architectural Association instead. (Frédéric Migayrou, 2014)

Siempre cercano a Alvin Boyarsky⁷³ y el círculo intelectual de *The A.A.*, la obra de Tschumi y de su generación resalta por tener una visión conceptual de la arquitectura, apoyada en una nueva aproximación a las relaciones entre los cuerpos y el espacio. A raíz de manifiestos y exposiciones, esta generación aportó reflexiones sobre el espacio arquitectónico del *ahora*, con lo cual se definió un nuevo movimiento de arquitectura conceptual, conocido como arquitectura deconstructivista, o deconstrucción de la arquitectura (Frédéric Migayrou, 2014, p. 15).

Tschumi nos permite apreciar que la arquitectura reflexiona en torno al arte, al tiempo, a la metafísica, a los opuestos universales y axiomas; cuestiones que atraviesan por completo la filosofía. Dicho lo anterior, Tschumi es un eslabón vital en esta investigación arquitectónica-filosófica, pues su trabajo sobre las notaciones y sobre la relación entre escritura y el manejo del espacio es lo que da a la producción del arquitecto una formidable resonancia cultural. Su obra explora las bases de una dialéctica aparentemente negativa, en el sentido en que apunta a un rechazo de todas las identidades constituidas por el discurso arquitectónico clásico, que ha naturalizado el objeto arquitectónico como puramente habitable y funcional. Este es el origen de una aventura constructiva que comenzó magistralmente con la realización del parque de *La Villette*.



Advertisements for Architecture. (Tschumi, 2012, p. 44)

Antes de concursar por el parque de *La Villette*, Tschumi había desarrollado una serie de proyectos en los cuales se iban perfilando con claridad sus inclinaciones y resulta necesario dar una revisión a estas obras, ya que gracias a ellas podremos darnos una idea más general y aterrizada de sus planteamientos, además de facilitarnos el acercamiento al complejo entramado de conexiones y articulaciones que Tschumi establece con otras disciplinas, como con la danza, el

⁷³ —1928 – 1990— Arquitecto polaco-canadiense de ascendencia judía, llegó a la *The Architectural Association* en 1950 como estudiante, se dice que allí se ha realizado un sueño colectivo de exótico formalismo. *The A.A.*, era una escuela cosmopolita, donde gran parte de los arquitectos posestructuralistas se formaron siendo alumnos de Boyarsky.

cine y la literatura. Sobre sus trabajos de juventud, es necesario mencionar que, no son proyectos necesariamente constructivos sino más bien se trata de obras híbridas experimentales. Estas inclinaciones tienen un eco en *La Villette*.

Por ejemplo, *Advertisements for Architecture* trata de una serie de imágenes publicitarias divulgadas en compañía de artículos teóricos en revistas de arquitectura en las que, a manera de parodia a la propaganda comercial, Tschumi lanza frases provocadoras hacia el lector, como se aprecia en las imágenes, haciendo uso de cuerpos en interacción con la arquitectura —como en *el acto de un asesinato*— o de arquitectura que se encuentra en decadencia. Podría decirse que este es uno de los primeros proyectos del joven arquitecto y fue desarrollado durante un periodo de dos años, de 1976 a 1978.



Advertisements for Architecture. (Tschumi, 2012, p. 46)

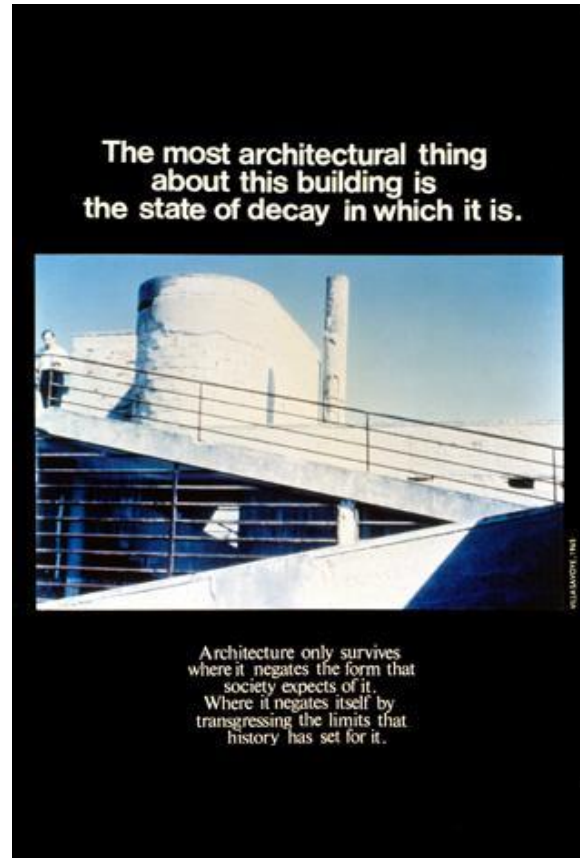


Advertisements for Architecture. (Tschumi, 2012, p. 47)

Tschumi dice que esta publicidad también es un tipo de espacio, aunque de papel⁷⁴, con lo cual denota que hay distintas formas de hacer arquitectura. Para la creación de esta serie de anuncios, Tschumi dice haber estado influido por el pensamiento de Bataille, del cual retoma la idea de *transgresión* un desafío al catálogo de ideas y normas heredadas por la tradición arquitectónica.

Un aspecto más que interesa a este trabajo es la idea de que la arquitectura tiene vigencia o temporalidad; para Tschumi lo arquitectónico necesariamente tiende a descomponerse, dado que naturalmente, los materiales de la construcción tienen un tiempo de vida útil. En la imagen de la derecha vemos la Casa *Villa Savoye* de Le Corbusier de 1929, como parte de este *Advertisement* que devela parte de la historia de Tschumi, pues se trata de una imagen de su visita de la casa, cuando colaboró con un comité de alumnos designado a restaurar el edificio que se encontraba en abandono y putrefacción. Después de algunas décadas, los materiales perecen junto con la obra, en tanto que cuando se planea una construcción, no se programa jamás para dejar

de ser útil o seguir sirviendo después de ciertas generaciones; lo que le cautiva a Tschumi de la imagen es que existe *algo hermoso* en ese estado de envejecimiento. Este tema sobre la caducidad de la arquitectura es un aspecto que fue trabajado en *La Villette* como uno de los temas centrales, pues la esencia de lo que *alguna vez fue*, no se elimina de la nueva propuesta, sino que se toma como huella que contribuye a la nueva identidad de lo que *ahora es*.



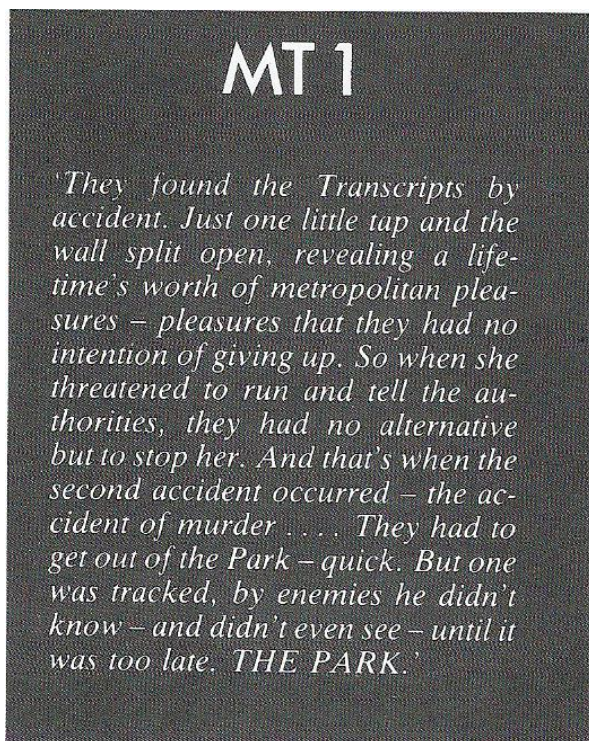
Advertisements for Architecture. (Tschumi, 2012, p. 45)

74

Cito:

Architectural drawings and photographs are just paper spaces; there is no way to "perform" real Architecture in a magazine or through a drawing. The only way is to make believe. So, just as advertisements for products (like cigarettes and whiskey) are made to trigger desire for something beyond the glossy illustration, these advertisements had the same purpose -to trigger desire for Architecture. (Tschumi, 2012, p. 42)

También el autor menciona que el aspecto que más le interesaba de los edificios, en aquel entonces, era la manera de comprometerlos con usos distintos al que fue planificado. La descomposición transgrede el espacio que se ha pensado con anticipación y que no puede librar la



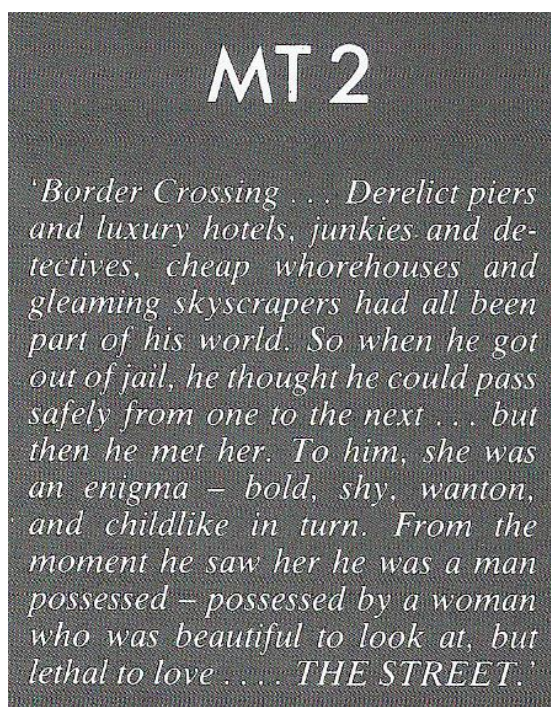
The Manhattan Transcripts. (Tschumi, 2012, p. 82)

Los *Transcripts*, son una especie de relato, similar a un cuento corto, donde las figuras principales son representadas por espacios urbano-arquitectónicos y el movimiento de cuerpos humanos en ellos; en otras palabras, el espacio, u objeto arquitectónico protagoniza esta puesta en escena: las calles, un parque, o los rascacielos de la ciudad de Nueva York, son los escenarios que se superponen a la actuación de los personajes humanos.

Los cuatro *Transcripts* ofrecen información suficiente como para imaginar una escena cinematográfica que se asocia con diagramas de movimiento. De estas composiciones es de donde nace parte del repertorio híbrido

temporalidad con la que envejece. Al mismo tiempo, sabiendo que es imposible escapar de todas las reglas de la arquitectura, Tschumi decide tomarlas y jugar con ellas, otorgándoles cierto tono de erotismo, en el sentido en que el desafío a las reglas es algo que excita y causa placer (Tschumi, 2012, p. 45).

Otro de estos experimentos tempranos en la carrera del arquitecto es una obra narrativa-literaria, casi filmica: *The Manhattan Transcripts —1977-1981—*.



The Manhattan Transcripts. (Tschumi, 2012, p. 88)

MT3

'The Fall . . . First it was just a battered child, then a row of cells, then a whole tower. The wave of movement spread, selective and sudden, threatening to engulf the whole city in a wave of chaos and horror, unless . . . But what could she do . . . now that the elevator ride had turned into a chilling contest with violent death? THE TOWER.'

The Manhattan Transcripts. (Tschumi, 2012, p. 94)

conceptos son: definición, límite, condición, disyunción, clasificación, evento, espacio, movimiento, relación, indiferencia, transformación, secuencia, dispositivo, programa, combinación, narrativa, deconstrucción de la forma, realidad, violencia, demencia, placer, entre otros.

En *The Manhattan Transcripts*, Tschumi indaga en la presunción de una realidad existente, en espera de ser deconstruida y eventualmente transformada. Los *Transcripts* encuadran imágenes tomando elementos de la ciudad de Nueva York, su papel no es jamás el de representar una

historia sólida y lineal, pues los *Transcripts* no son miméticos y tampoco buscan la tipología narrativa, sino que se presentan como una escritura presa dentro del trabajo de una arqueología, del cine, la literatura y la arquitectura. Los *Transcripts* son una investigación de los pliegues

arquitectónico de Tschumi, este repertorio vislumbra los límites de la arquitectura con otras actividades, en las cuales es de enorme importancia el movimiento de los cuerpos en interacción con la ciudad: en analogía a la teatralidad y el cine. Según Tschumi, una narrativa presupone no sólo una secuencia sino también implica un lenguaje o un tipo de tendencia en la expresión de los sucesos. La publicación de los *Transcripts* se acompaña de un texto escrito por el autor sobre las temáticas y conceptos que les rodean, dice que estos conceptos teóricos pueden ser aplicados a un proyecto o derivar de él. Algunos de estos

MT4

'Here is the Block, with its loose yards and its ruthless frames – where well-dressed soldiers get rich on acrobats' habits . . . where fat football players send you up for knowing the wrong kind of strong-arm dancers . . . where everything you want belongs to somebody else, and the only way to get it is illegal, immoral, or deadly . . . THE BLOCK.'

The Manhattan Transcripts. (Tschumi, 2012, p. 100)

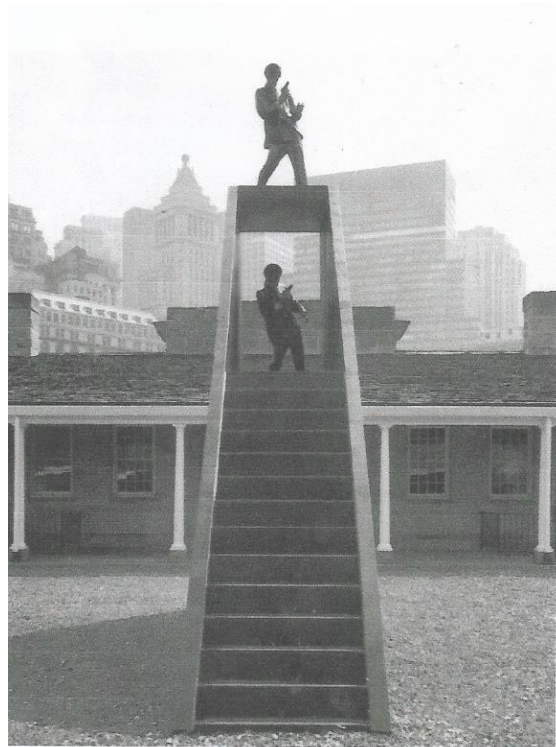
genéricos que conforman el sentido de hacer arquitectura y se reorganizan sobre las formas de una nueva construcción narrativa del espacio. La secuencia de las cuatro historias es la antinomia del *collage*, los acontecimientos no son lineales, pero tampoco son una revoltura y como concepto vital en las composiciones de Tschumi, se trata de una representación llevada a una simple forma estructural, que conduce a la imaginación por la escenografía de los espacios. La cuestión de dar a la arquitectura un papel en la narrativa de los espacios ha estado permanentemente en el trabajo del arquitecto, ello hace énfasis en la necesidad de conexión entre contenido y expresión, y promueve una reconfiguración de la escritura o el dibujo arquitectónico.

Parte de las previas experimentaciones de Tschumi como arquitecto teórico incluyen las primeras *Folies*, *20th Century Follies*, las cuales, sin él saberlo, serían años más tarde parte del proyecto para el parque de *La Villette*. Éstas *Folies* son montajes abstractos, que se construyeron en sitios muy específicos, precisamente para exposiciones o instalaciones de arte: una de ellas en Nueva York, la siguiente en Middelburg, una en los Países Bajos, otra en Londres que fue parte de una exhibición en *The A.A.*, y existe una más que Tschumi presentó en *Documenta Urbana*, en Kassel, Alemania. La particularidad de esta última es que presenta una idea gráfica de un plan ciudadano de Broadway, donde *Les Folies* se difuminan por la ciudad en intervalos irregulares, conformando una secuencia arquitectónica de cincuenta kilómetros, partiendo de Broadway, pasando por la punta de Manhattan, hasta Sleepy Hollow. (Tschumi, 2012, p. 59)

Tschumi amplió y extendió el significado de la palabra *folie* —demencia, locura—. Para la realización de tal experimento convocó teóricamente a sus aliados intelectuales: Roland Barthes, Maurice Blanchot y Michel Foucault; esto deja notar una vez más que su trabajo se encuentra sostenido en una red de alusiones estructuralistas y posestructuralistas, así como de figuras literarias para explicar sus elecciones alternativas a la arquitectura que abren un camino paralelo colmado de posibilidades (Bure, 2008, p. 65). *Les Folies* se sirven de la concepción de la locura, que ha sido una condición humana estudiada en todos los tiempos. De estos trabajos, la obra inaugural fue una escultura-objeto presentada en Nueva York, nombrada *Staircase for Scarface* (1979).

Tschumi montó una intervención que presentó a manera de manifiesto, con esto buscaba hacer estallar una crítica a la cultura de la permanencia. La propuesta afirma la llegada del término *cinemática* al corazón de las problemáticas y de los lenguajes de la arquitectura: *Staircase for Scarface* —haciendo referencia a la película de Howard Hawks, *Scarface*— es una instalación que paralelamente es parte de un proyecto teórico de 1978 nombrado *Screenplays Series*, en donde

acuña el concepto —*cinematically*—, referente a las acciones cinematográficas. Así pues, pasando de lo teórico a lo práctico, se trata de secuencias repetitivas que proyectan al espectador sobre la escena de la arquitectura, creando un escenario que sacrifica los modelos geométricos académicos de la representación, usando al cine como punto de partida para el diseño, sirviéndose del movimiento secuencial y variable de los cuerpos en el espacio. Tschumi tomó escenas del cine como punto de partida para apoyar teóricamente los diseños de algunos proyectos arquitectónicos. Dicha base teórica implica también una experimentación con los materiales y su representación, con el objetivo de saber qué tan posible es organizar



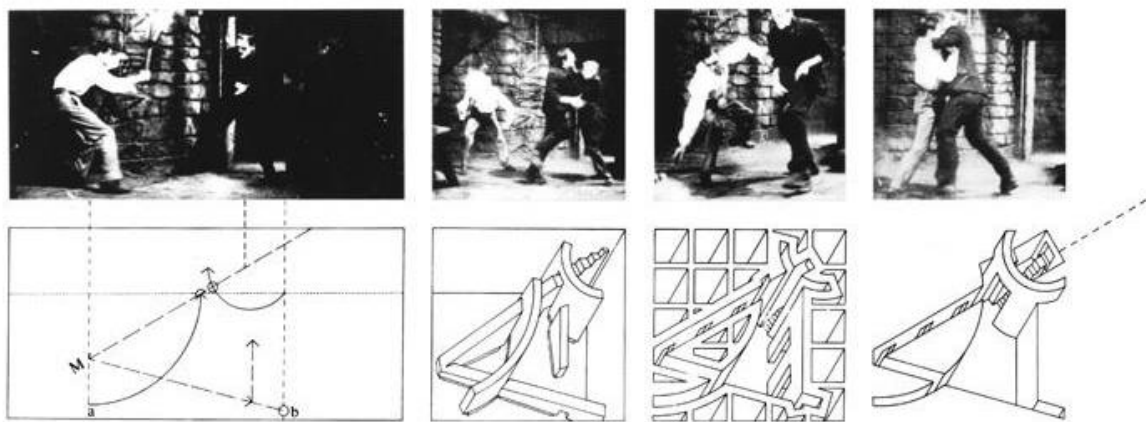
Castle Clinton. Nueva York. 1979 (Frédéric Migayrou, 2014, p. 106)

los espacios para que presenten un movimiento secuencial similar al de las películas, ya que para Tschumi el cine es el único arte genuino del siglo XX, pues alienta los paralelismos con el pensamiento arquitectónico (Tschumi, 2012, p. 66).

Los *flashbacks*, los cortes transversales, los cortes de salto, los disolventes y otros dispositivos de edición cinematográfica, eran para Tschumi analogías relacionadas con el tiempo y el espacio de la arquitectura. El concepto, *cinematically*, más que un culto a la imagen escapa de lo que puede ser considerado como una arquitectura mediática y más bien implica una dinámica con el tiempo, con el evento y con el movimiento como elemento generador u organizador de un edificio. Tschumi recurre a la imagen suspendida y a cuadros congelados de fotografía en movimiento, escenografías dónde se hace imposible la coincidencia de los tiempos y el espacio; la no coincidencia será de antemano uno de los *denominadores* de su investigación. Para el arquitecto, la no coincidencia requiere de un encuentro con la tradición que permanece estática frente a las inquietantes exigencias de particularidad de los contextos del ahora. Veremos cómo a través de estas herramientas cinemáticas, la arquitectura que Tschumi propone es un *arte del espacio* —como Derrida le llama— pero es un arte que sale a flote de ese espacio obstruido dentro

de una ontología de la fundación. Es decir, el arte permite una expresión que libera a los espacios de ser concebidos únicamente con un fin inquebrantable.

La cinemática implica la yuxtaposición de fotogramas —que son cada una de las imágenes que se suceden en una película— las partituras sonoras, la composición espacial de la panorámica y los planos, así como el diagrama de movimientos. Esta superposición o capilaridad es lo que después Tschumi retoma en uno de los modelos de su notación y conceptualización arquitectónica, la cual sustituye a las representaciones tradicionales estáticas en planta y corte por las representaciones de movimiento y flujo secuencial.



Screenplays Series. 1978. (©Bernard Tschumi Architects, 2018)

En la imagen anterior Tschumi tomó escenas de la película de 1931, *Dr. Frankenstein*, dirigida por James Whale, dónde el Doctor Frankenstein, pelea con el monstruo. Examinando la película, el arquitecto intentó documentar la relación entre evento, espacio y movimiento, lo cual derivó en el primer dibujo, que hace referencia a esta coreografía de la pelea. Las flechas y los vectores se solidifican en ese plano, de tal manera que en el siguiente cuadro las líneas se representan con relieves y en el tercer cuadro son negativos o vacíos, mientras que la última imagen aparece ya una forma arquitectónica, en este sentido, el movimiento es el originador del edificio. (Tschumi, 2012, p. 69)

Según Blistène, son las exigencias de la investigación de Tschumi sobre sus conceptos y su estética crítica las que permiten escapar de todas las corrientes, confiriéndole al arquitecto un estatus de actor o de prescriptor inclasificable en la escena arquitectónica. (Frédéric Migayrou, 2014, p. 15) Un elemento básico de la obra de Tschumi radica en sus *notaciones*; como hemos visto, son un sistema propio a partir del cual expresa sus conceptos: la notación sigue una

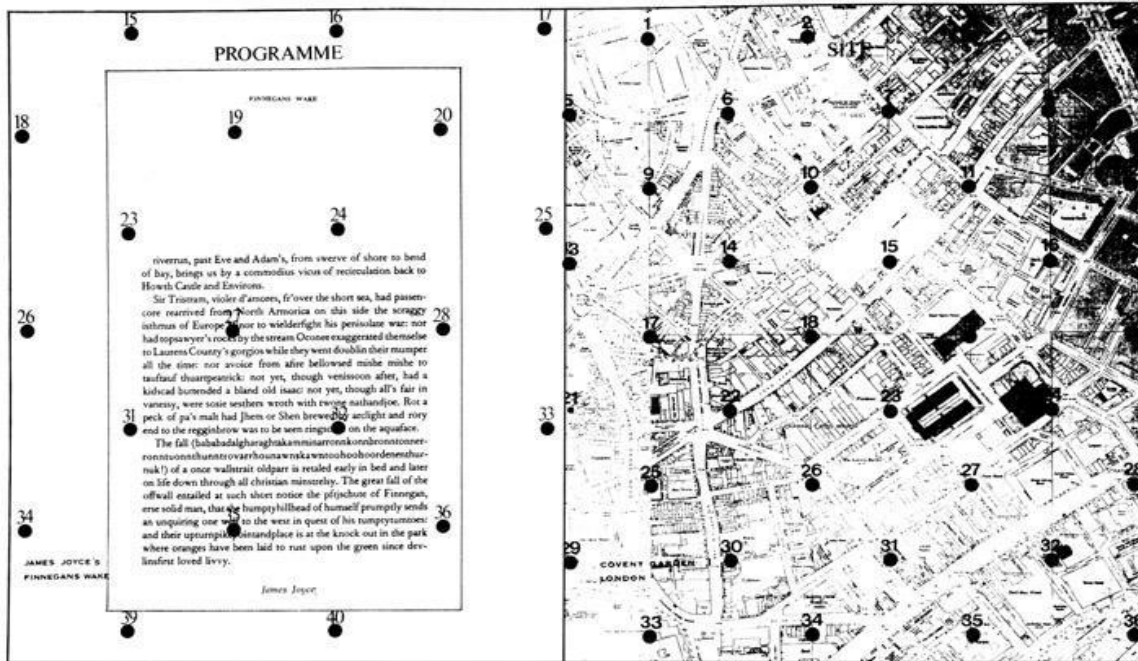
estrategia y funciona como una herramienta generadora que sobrepasa los límites o fronteras de la arquitectura y del urbanismo. Los proyectos de Tschumi se han establecido en locaciones internacionales, son numerosos y en gran parte desconocidos por el público, la obra de este autor es sin duda amplia y transdisciplinaria. Todas estas ideas y proyectos previos en los que Tschumi participó, tuvieron una poderosa resonancia en *La Villette*. El arquitecto reconoció el potencial de hacer trabajar en conjunto a distintos campos del conocimiento y tecnologías; para conjugarlas y continuar produciendo su obra, articula las disciplinas en el planteamiento de sus proyectos a través del lenguaje: un rico acervo de léxico y de términos, que caracterizan el discurso de su arquitectura.

En el artículo *Vecteurs d'un événement pro-grammé*, Frédéric Migayrou (Frédéric Migayrou, 2014) nos ofrece un esbozo de las propuestas tempranas del autor-arquitecto, las cuales como ya hemos visto, se plasmaron posteriormente con sus matices dentro del parque. *La Villette* es un receptor de un cúmulo de ideas premeditadas, que involucran a otros autores. Migayrou nos habla también del uso en Tschumi de una *arquitectura en acto*, que constituye el momento de una transición reflejada en los *Screenplays*, promoviendo una nueva aproximación a la concepción constructiva.

La programación, la secuencia, el movimiento y la eventualidad combinados con la notación de la cinemática conducen a la arquitectura dentro de una dimensión de diseño narrativo, que se sirve no sólo como representación pictográfica, sino como representación o ficción literaria. Para ilustrar mejor lo anterior, veremos a continuación el proyecto teórico *Joyce's Garden* —1976-1977—, inspirado en la obra *Finnegans Wake* del escritor James Joyce⁷⁵, obra de la que Tschumi adopta la programación desestructurada, característica de la obra de Joyce por tener una especial forma narrativa —cíclica, onírica y cómica—. *Joyce's Garden* fue una propuesta para lo que ahora es el *London Covent Garden*, el contexto y el procedimiento en la reforma de este exconvento, sirven para rastrear la idea de Tschumi de usar una cuadrícula o rejilla de puntos, aspirando a tener una multiplicidad de ejes de diseño y distribución con la facultad de dispersar o difuminar las acciones que allí sucedan.

⁷⁵

-1882 – 1941- Escritor irlandés, representante del modernismo anglosajón.



Izquierda: alguna página de *Finnegans Wake*, de James Joyce, con la retícula de puntos; y a la derecha: plano del barrio en Londres intervenido por la retícula de puntos de Tschumi. (©Bernard Tschumi Architects, 2018)

Joyce's Garden cuenta con otras peculiaridades muy sugestivas, pues partió de una dinámica de clase que Tschumi realizó a la par de sus alumnos de *The A.A.* y de la Universidad de Princeton. Tschumi les dio a sus estudiantes, como parte del programa del curso, fragmentos de textos, de James Joyce, Kafka y Borges; para él, numerosos textos literarios han sugerido espacios que piden una respuesta arquitectónica. La intención era la de incitar a los alumnos al uso de referencias cruzadas entre arquitectura y otras disciplinas para la obtención de bases para proyectos arquitectónicos desde otros múltiples referentes además de los comunes en arquitectura. Además, dice Tschumi que la lista de necesidades para el espacio, en lugar de provenir del cliente, provendrá de un texto literario. Tschumi relata en la justificación de este experimento que dar a sus alumnos pies cuadrados era como mostrar un síntoma de acatamiento a las prescripciones sociales acerca del habitar, nunca a causa de diseñar apropiadamente espacios para vivir por eso recurre a las necesidades de otro tipo de imaginación de los espacios, ya que desde la ficción literaria las posibilidades del diseño del espacio se vuelven infinitas. (Tschumi, 2012, pp. 53 - 59)

Es necesario recalcar que, Tschumi presenta nuevas formas de pensar la arquitectura ayudándose de la literatura, el cine, la acción, la ficción y el movimiento de los cuerpos en esas

áreas o espacios creativos como es el caso de *Joyce's Garden*; en este proyecto juega o vacila con un dominio arquitectónico clásico que cosifica el espacio y que está atravesado por una intensa actividad social por localizarse en un barrio altamente poblado y, por otro lado, el espacio es confrontado con un texto literario y se inscribe en los límites de la invención de la escritura. Tschumi construyó este proyecto desde la literatura y la escritura, al igual que Joyce construyó su libro, desde la literatura y la escritura. La diferencia de la aplicación y uso del recurso literario y escrito entre estos autores radica en la filtración de ideas de un contexto a otro, o sea de la novela hacia el centro de la problemática de la arquitectura.

Joyce's Garden está atravesado por problemáticas de nuestro tiempo que han interesado a Tschumi: la arquitectura citadina que se refleja en el cambio de uso de suelo del barrio londinense a intervenir para adaptar los espacios en desuso a espacios reutilizables, sobre todo a falta de sitio para que la ciudad se siga expandiendo; el reciclaje y la reprogramación de los espacios se traduce en un cambio evolutivo que se ajusta paulatinamente. Por otro lado, Migayrou, siguiendo una lectura de Philippe Sollers, director de la revista *Tel Quel*, quien a su vez leía a Joyce, expone que el acto de su peculiar escritura se ubica en la morada del devenir, en el acto del desciframiento, que no puede ser jamás algo global ni definitivo, pero que indica una metamorfosis acompañada de movimientos circulares. El territorio que Tschumi eligió para trabajar con sus alumnos, fue recubierto por un entramado de puntos, cuadrícula o rejilla, que constituye un conjunto de muestras de espacios, es una lógica sistemática con distintos núcleos que, por sus impresiones repetitivas y su regularidad, hacen sobresaltar la complejidad y diversidad de lo que implica la existencia de la ciudad. Encontramos entonces una pluralidad de significados que invitan a la arquitectura a volcarse al dominio de lo escrito, es decir un trabajo de traducción y transferencia para apelar a la multiplicidad de sentidos (Frédéric Migayrou, 2014, p. 26).

En el apartado titulado *Import/export* (Tschumi, 2012, pp. 53 -59) Tschumi afirma haber tomado de referencia la novela de Joyce debido a su inusual cuestionamiento al lenguaje, que pone siempre en juego los discursos y los diálogos; a la vez, dice Tschumi, Joyce utiliza una *desafiante gramática codificada*, en la que hay una construcción lingüística: la invención de palabras nuevas, haciendo colapsar las ya conocidas. Tschumi ofrece un ejemplo de la fusión de las palabras que usa Joyce que se desempeñan en el cargo lingüístico anteriormente descrito: una puerta —*door*— y una columna —*column*—, devino en la palabra compuesta *doorlumn*. Con lo

anterior Tschumi se pregunta ¿cómo se diseñaría algo así? En el experimento con este material literario para sus estudiantes, decidió que él también debía participar, a razón de que no tenía una noción certera de a dónde podría dirigirse el proyecto. Comenzó con un mapa catastral de un suburbio de Londres, espacio sobre el que dibujó, en los cruzamientos de las coordenadas de las calles, una red de puntos como se observa en la imagen anterior. A cada uno de los estudiantes le asignó un punto de la cuadrícula como el sitio en donde debían desarrollar un proyecto propio. Esta actividad, con su debido reposo y maduración, marcó el eje de diseño en *La Villette*.

Otro concepto importante del glosario de Tschumi que surgió en *Joyce's Garden* es el de *común denominador*, término que se acuñó como un principio organizador para un conjunto heterogéneo de información; dicho de otro modo, el común denominador, en la arquitectura de Tschumi trata de catalogar la multiplicidad de contenidos de distintas áreas en un plano en el que todos esos conocimientos o información se frecuenten o incidan en torno a esa característica híbrida o multiplicidad; la multiplicidad por lo tanto es el común denominador. (Bure, 2008, p. 51). En entrevista con Migayrou, Tschumi dice que el común denominador es siempre el movimiento de los cuerpos en el espacio,⁷⁶ que es diverso, constante y cambiante, del que nunca podrá escapar la arquitectura (Frédéric Migayrou, 2014, p. 80). Con ello, Tschumi sostiene que la arquitectura no se trata simplemente de espacio y forma, sino que implica al evento, al tiempo y a la acción que acontecen en el espacio, es decir, la arquitectura posee temporalidad. La propuesta de *Joyce's Garden* se basa, por primera vez en su obra, en la superposición de puntos, capas o estratos.

Tschumi pretende cortar de tajo la ilusión, la hipnótica fascinación en la cual la arquitectura permanece determinada por la geometría más básica y estática. Es esta separación con respecto a las formas clásicas la que favorece otros ejes de composición que se han perfilado en la obra del arquitecto; se trata entonces de desvanecer la vieja antinomia entre sueño y acción, entre espacio imaginario y espacio real. También se enfocó en analizar los mecanismos de repetición y reproductividad de una cultura industrializada en la fotografía, el cine y la publicidad;

⁷⁶ Hannah Arendt, habla también de un común denominador semejante, pero diferente al de Tschumi, cito:

[...] la realidad de la esfera pública radica en la simultánea presencia de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta el mundo común y para el que no cabe inventar medida o denominador común. Pues si bien el mundo común es el lugar de reunión de todos quienes están presentes ocupan diferentes posiciones en él [...] Sólo dónde las cosas pueden verse por muchos en una variedad de aspectos y sin cambiar su identidad, de manera que quienes se agrupan a su alrededor sepan que ven lo mismo en total diversidad, sólo allí aparece auténtica y verdaderamente la realidad mundana. (Arendt, 2005, p. 77)

los cuerpos congelados en movimiento de la fotografía y la petrificación de la imagen pueden ser proyectadas sobre la realidad, esperando que algo inesperado suceda. Tschumi se encontraba en aquella época en búsqueda de un lenguaje que refutara los ortodoxos vocabularios de la composición y de la proporción que se han asumido como identidad inamovible de la planificación y de la construcción. Siguiendo esta línea, la eventualidad en la obra de Tschumi escapa a todo intento de cosificación; el arquitecto propuso para este fin un marco conceptual que tiende hacia la aplicación de una nueva estrategia arquitectónica, como diseñar a partir del cine o la literatura, el flujo de los cuerpos o la capilaridad;⁷⁷ formulaciones que podrían pensarse como oposiciones, ambigüedades o superficialidades, pero que aquí se presentan como un fundamento no clásico.

Nos encontramos con Tschumi frente a la emergencia de una nueva manera de pensar la arquitectura. Tal vez en un primer momento parecería que esta nueva propuesta arquitectónica es una *arquitectura de la negación*, y a pesar de que en cierta medida esto es cierto, se dice lo anterior en un sentido positivo, donde se hace posible lo imposible. Es decir, se trata de proponer un orden disociado, que no puede tener más la forma simple de una arquitectura crítica porque criticar no implica la propuesta de otras formas de existir en los espacios. Bernard Tschumi, influido por Price, no acepta más las alternativas de una utopía, ni las delicias de la anti-arquitectura (Frédéric Migayrou, 2014, p. 22), Tschumi está a favor de la flexibilidad en el diseño arquitectónico y de la posibilidad espontánea de re-programar el espacio para variar su función y uso, en razón de las actividades humanas y la ciudad que participan de una perpetua mutación. Para ilustrar lo anterior, pongamos el ejemplo de las tasas de natalidad, las cuales van aumentando paulatinamente: como consecuencia de ello, la forma de la ciudad es propensa a deformarse, ya que sus arquitecturas se van expandiendo con el objetivo de dar morada a sus residentes. Voluntaria o involuntariamente, la planeación del conjunto de una metrópoli es causada por el movimiento exponencial del crecimiento de la población y del entorno natural que rijan en esas tierras; son las actividades de las personas lo que resulta en formas arquitectónicas en relación con el acondicionamiento de dichas actividades.

Por ello, el proyecto de *La Villette* de Tschumi exhorta hacia una *arquitectura espontánea*, donde la tecnología carezca de un poder mediador, sin dejar de crear comunicación libre dentro

⁷⁷ La intención era proponer diseños que cumplieran con las necesidades de expresión de los usuarios de los espacios, movimientos estudiados, en algunos casos dramáticos, generados por una narrativa compuesta por una serie de capas de elementos. Se trata de ofrecer espacios resueltos por creaciones literarias o ficcionales, incluso coreográficas.

del espacio público y donde más bien la tecnología tendría el papel de un dispositivo que permite escapar del control que se ha establecido por la tradición de *lo arquitectónico*. La obra de Tschumi va abriendo camino hacia una nueva dimensión, desarrollando un glosario y terminología, atravesada por imágenes, cuerpos, movimiento y eventualidad; Tschumi busca constantemente recordarle a la historia de la arquitectura que se ha olvidado de su capacidad de hacer uso de más de un lenguaje, y que el lenguaje que usa ha jerarquizado con el correr de los siglos la actividad constructiva sobre la actividad del pensamiento teórico, menospreciando el ejercicio de la escritura.

La dislocación que representa el parque de *La Villette* con la tradición arquitectónica abrió paso a una nueva concepción de lo que es un parque urbano y lo que es el urbanismo; este nuevo horizonte se ha ido propagando a otras ciudades del mundo que han tenido condiciones similares, como lo es *El Matadero* en Madrid. En analogía con el lenguaje arquitectónico, este rompimiento con lo tradicional posibilita la superposición de ideas que se representan en líneas, ejes, corredores o flujo de peatones, planos, fachadas, usos y funciones, actividades o eventos simultáneos; se trata de una interacción entrelazada y al mismo tiempo autónoma entre las capas o estratos que conforman un programa arquitectónico; cada capa es distinta, pero trabajan en conjunto: un cuadro conlleva a otro.

La arquitectura de Tschumi se encuentra siempre en escena, donde eventualidad, ficción, realidad, música, actuación, coreografía, repetición, fotografía, edición, traducción, interpretación y elementos superpuestos crean una interacción plural que le hace ser singular. En su obra se explotan los recursos para una nueva forma de escritura arquitectónica, donde a partir de la ficción de un supuesto asesinato —el de la arquitectura— como se expuso en los *Advertisements*, se logra una interacción tripartita entre imágenes, relieves arquitectónicos y temporalidad como movimiento.

Migayrou cataloga la obra de Tschumi como una fina conjunción de muchos campos de conocimiento y experimentación que muestran la unión de capacidades diferentes para las materias de urbanismo y arquitectura, con el fin de configurar en un mismo régimen de información, un registro o compilación de datos y recursos que se aplican al trabajo del arquitecto. En adición a lo anterior, hace falta mencionar otros intereses de Tschumi fuera de la arquitectura, como las notaciones experimentales de la música y la coreografía contemporánea, influencias que llegan a él por las composiciones de John Cage, Karlheinz Stockhausen y Iannis Xenakis, artistas a

partir de los cuales es posible entender el dominio de una *espacialización del sonido*. Así mismo, los trabajos de Merce Cunningham y Trisha Brown sobre el cuerpo y la danza, hacen referencia a la posibilidad de proyectar el cuerpo sobre otras dimensiones espacio-temporales. El propósito de Tschumi de introducir una configuración tripartita —evento, movimiento, espacio— es el de conducir la secuencia de la experiencia del visitante dentro del parque a través de la música y la danza; así mismo en el resto de sus obras, hay un tipo de prescripción del tiempo —momentos, intervalos y secuencias—. Las ternas son elementos o componentes sobresalientes vitales de la lectura que Tschumi hace de la ciudad (Frédéric Migayrou, 2014, p. 28).

La lectura espacial que Tschumi invita a cuestionar es la de la representación generalizada por la arquitectura —planos, cortes, axiométricos y perspectivas—, a través de un nuevo sistema de notación que abre una dimensión genérica, y una nueva capacidad de intervenir en el seno mismo del discurso de la arquitectura para reorganizar los lenguajes de programación y proyecto. Hasta aquí hemos revisado rápidamente algunas de las influencias y propuestas tempranas de Tschumi que de alguna u otra manera interactúan con la ciudad; en el caso de *La Villette*, este proyecto de carácter urbano y público implicó una gran responsabilidad para su contexto social específico y para con los usuarios del espacio; pero también con la temporalidad y porvenir de la arquitectura, porque la ciudad se ha constituido de múltiples y diversas facetas, tal como la entendemos hoy.

Bibliografía

- ©Bernard Tschumi Architects, 2018. *Bernard Tschumi Architects*. [En línea]
Available at: <http://www.tschumi.com/>
[Último acceso: 17 febrero 2018].
- Arendt, H., 2005. *La Condición Humana*. Barcelona: Paidós.
- Bure, G. d., 2008. *Bernard Tschumi*. España: Birkhauser Verlag A.C.
- Davidson, Cynthia., 2006. *Tracing Eisenman*. New York: Rizzoli New York.
- Deleuze, G. & Guattari, F., 1991. *¿Qué es la Filosofía?* octava 2009 ed. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J., 1986. *Leer lo Ilegible* [Entrevista] 1986.
- Derrida, J., 1967. *La escritura y la diferencia*. Primera 2012 ed. París: Anthropos.
- Derrida, J., 1977. *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Segunda Edición corregida y revisada, mayo 2014 ed. Madrid: Pre-Textos.
- Derrida, J., 1980. *Tiempo de una tesis: Puntuaciones*. París, Ediciones, Proyecto A, pp. 11 - 22.
- Derrida, J., 1986. *La Metáfora Arquitectónica* [Entrevista] 1986.
- Derrida, J., 1986. Point de Folie - Maintenant L'architecture. En: *La Case Vide*. Londres: Architectural Association.
- Derrida, J., 1987. Cinquante- deux aphorismes pour un avant -propos. En: *Mesure pour mesure. Architecture et philosophie*. París: Centre Georges Pompidou.
- Derrida, J., 1988. *El filósofo y los arquitectos* [Entrevista] 1988.
- Derrida, J., 1990. *Ir despacio* [Entrevista] (ABRIL 1990).
- Derrida, J., 1990. *Las Artes del Espacio* [Entrevista] (28 abril 1990).
- Derrida, J., 1993. *Khôra*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J., 2003. *Papel Máquina*. En: Madrid: Trotta.
- Derrida, J., 2009. Porque Peter Eisenman escribe tan buenos libros. En: *Cartografías Urbanas*. Santiago: Universidad Andrés Bello Facultad de Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura Santiago., p. 9.
- Derrida, J., 2012. *La escritura y la diferencia*. Madrid, España.: Anthropos.
- Derrida, J. & Eisenman, P., 1997. *Chora L Works*. Hong Kong: The Monacelli Press. Inc.
- Eisenman Architects, 2018. *Eisenman Architects*. [En línea]
Available at: <http://www.eisenmanarchitects.com/firm-profile.html>
[Último acceso: 05 mayo 2018].

- EPPV, 2018. *La Villette*. [En línea]
Available at: <https://lavillette.com/>
[Último acceso: sábado 17 febrero 2018].
- Frédéric Migayrou, E., 2014. *Bernard Tschumi. Architecture: Concept & Notation*. Frédéric Migayrou ed. París: Centre Pompidou.
- Gallardo Cabrera, S., 2008. *Sobre la Tierra no hay medida -Una morfología de los espacios-*. México: Umbral.
- Heidegger, M., 2007. Construir, Habitar, Pensar. En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Quinta ed. Santiago: Editorial Universitaria.
- Kant, I., 2008. *Crítica de la razón Pura*. Tercera ed. México: Taurus.
- Medina, V., s.f. Deconstrucción de axiomas arquitectónicos a partir del discurso derridiano. *De arquitectura*.
- Peeters, B., 2013. *Derrida*. Primera en Español ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Platón, 1992. *Diálogos VI - Filebo, Timeo, Critias*, Gredos.
- Platón, 2010. Fedro. En: *Platón I*. España: Gredos.
- Platón, 2014. *Timeo*. Primera ed. Buenos Aires: Losada.
- The Architectural Association, 2018. *AA SCHOOL*. [En línea]
Available at: <https://www.aaschool.ac.uk/AASCHOOL/LIBRARY/aahistory.php>
[Último acceso: 05 mayo 2018].
- Tschumi, B., 2012. *Red is not a Color*, Rizzoli.
- Valéry, P., 2007. *Eupalinos o el arquitecto*. Quinta ed. México: Facultad de Arquitectura UNAM.
- Vitale, F., 2010. Jacques Derrida and the Politics of Architecture.
- Vitale, F., 2018. *The Last Fortress of Metaphysics. Jacques Derrida and the Deconstruction of Architecture*. Nueva York: Suny Press.
- Wocke, B., 2014. Derrida at Villette: (An) aesthetic of Space. *University of Toronto Quarterly*, 83(3), pp. 739 - 756.

