

THE EASY

WAY
TO

DISPLAY

YOUR
BEAUTY

DECONSTRUCCION, POST-MODERNIDAD Y ARTES VISUALES (y II).

Cristopher Norris

Sesión doble: Derrida habla de Mallarmé y Adami

Ahora es cuando podemos empezar a ver cómo los efectos de la deconstrucción podrían registrarse no sólo en la crítica de arte -en el momento en que Derrida aborda el debate entre Heidegger y Schapiro- sino también en la práctica de la pintura misma o la arquitectura. Por lo que el relato de Platón sobre la verdad es en sí una especie de *mimesis*, que evoca formas o ideas ya presentes en lo más profundo del conocimiento individual, y en consecuencia se escapa a deformaciones por culpa de la escritura o cualquier otro tipo de sustitutivo.

En cambio, lo que Derrida nos exige que percibamos es el efecto de una escritura ubicua (*archi-escritura*) que desbarata esta economía mimética e idealizada y que contempla una relación totalmente diferente entre arte, significado y verdad. Más revelador es el ensayo "Sesión doble" de Derrida, en el cual toma dos pasajes (El Filebo de Platón, y un breve texto en prosa de Mallarmé titulado "Mimique"), y los abandona a un juego de mutuos interrogantes e intercambios.²³ El texto de Platón está referido a la pintura, y argumenta que la única (virtuosa) forma de *mimesis* es aquella por la cual el artista busca reproducir aquellas verdades interiores cuya esencia se encuentra más allá de cualquier representación sensible. Pero en Mallarmé esta doctrina se expone a una serie de desplazamientos textuales, complicaciones y desviaciones del origen que hacen imposible saber con seguridad qué es lo que se está imitando, o qué fue primero, si el acto reproducido que (aparentemente) presenció y ahora recompone, o la escritura que parece que inventa el acto en el mismo hecho de transcribirlo.

Derrida plantea varias entradas acerca de este interés por el "insoluble" orden de prioridades que encierra cualquier acto de *mimesis*. Para empezar, intenta -y significativamente falla- reconstruir una secuencia

plausible de los sucesos que conducen a la producción del escurririzo script de Mallarmé:

La estructura temporal y textual de "la cosa" (¿cómo lo nombraríamos?) se presenta ella misma, mientras dura, así: un mimodrama "tiene lugar", como una escritura gestual sin ser precedida por ningún opúsculo; se plantea un prefacio y luego se escribe después del "evento" para que vaya delante del opúsculo escrito *después del hecho*, reflejando el mimodrama más que programándolo²⁴.

La confusión de la secuencia lógica y temporal es reproducida en la estructura del texto de Mallarmé, al que Derrida adjudica un repetido efecto de doblaje, desdoblamiento de la "suplementariedad" que no podría reflejarse en los términos de una doctrina Platónica (logocéntrica) de la mimesis. Tal como dice, "ya no quedan modelos, luego tampoco copias, y esta estructura (que contiene el texto de Platón, incluyendo el intento de escaparse de él) ya no remite tampoco a ninguna ontología"²⁵ En parte, esta deconstrucción toma la forma de una paciente, meticulosa y detenida lectura del texto de Mallarmé, una que -tal como a Derrida le pena decir- concentra su interés en la sintaxis, en la lógica y en la estructura de relaciones semánticas. Pero ello también implica una forma de representación gráfica irreductible, una insistencia en el aspecto visual de la escritura como si fuera una composición de marcas sobre la página, inscripciones materiales que no pueden reducirse a un orden de significado y verdad. He aquí el logro de Mallarmé, como poeta y ensayista a la par, por haber empujado el significado potencial del lenguaje hasta el punto en que excediese esta restringida economía, y en el que la escritura adquiere una especie de cualidad espacial compartida por varias formas de caligrafía jeroglífica o ideogramática. De esta forma su trabajo puede ser visto desafiando el orden convencional (pero profundamente enraizado) de prioridades que insiste en la escritura fonético-alfabética como la única modalidad que tendría la posibilidad de preservar la instantaneidad del habla auténtica.

Por eso Derrida imprime los dos textos (el de Platón y el de Mallarmé) en una única página, con "Mimique" enmarcado por el *Filebo* como si

se tratara de un injerto, que a manera de comentario sobre el argumento de Platón pone en duda todos sus enunciados implícitos.

Su interés no es simplemente acercarse a una vaga noción de "intertextualidad" que trataría a la filosofía como una especie más de escritura que desdén los protocolos de la lógica y de la razón. Más bien, se trata de resaltar los límites de cualquier lectura que ignora el aspecto visual (tipográfico en este caso) del texto, y toma por seguro que los singos remiten a un "significado trascendental" -o irreductible-extraído idealmente desde la indefinición de la escueta inscripción literal. El efecto resultante confronta la doctrina de Platón con una escritura que atraviesa las ideas convencionales acerca de la diferencia entre la representación mimética por un lado y los signos textuales, escritos, o alfabéticos por el otro. Nos encontramos con que el interés principal en el argumento de Derrida, es que las fronteras son siempre un lugar de conflicto potencial; las cuales representan una distribución clásica de los significados, de los valores y de asunciones miméticas, distribución que no puede ser forzada sin una cierta violencia que la vez provoque todo tipo de respuestas hostiles.

De ahí pues el deseo en filósofos como Platón y Kant de enmarcar la obra de arte, de delimitar el espacio de representación estética declarando la mimesis como un tipo de actividad única, "desinteresada", e ingenua, que en un terreno idealista no debería tener nada que ver con tantas vinculaciones extrañas como la historia, la política o la escritura. Para Platón, la "buena" mimesis es aquella que aspira a "una escritura del alma" separada de algún modo, de todas las posibles inscripciones materiales. En el caso de Kant, es precisamente esto lo que articula la diferencia entre belleza "pura" y "adherente", o la verdadera experiencia estética, una forma desinteresada y la valoración de los objetos bellos en lugar de otros, una razón práctica o no estética. De modo que cuando Derrida cuestiona esta lógica parergonal de exclusión -como el "enmarcado" del texto de Mallarmé en el interior del pasaje del *Filebo* de Platón, permitiendo a la vez que el texto de Mallarmé invierta esta relación, desborde sus límites y ejerza una sutil presión deconstructiva sobre los argumentos y metáforas de Platón- el efecto supone, en lo que se refiere al pensamiento literario, algo más que una moderada afrenta a nuestros hábitos heredados desde Gutenberg.

Veremos cómo esta lección se aplica, por decirlo de alguna forma, en el ensayo de Derrida sobre Valerio Adami, desde una dirección opuesta (este ensayo se encuentra en *La verdad en pintura*). Sus "textos" son series o estudios, notas y dibujos que incorporan elementos de escritura "literal" -cartas, citas, firmas, pasajes de Derrida en *Glas*- pero que se encuentran de una forma indefinida entre la mimesis y ese otro tipo de escritura que la mimesis supuestamente excluye. "En el punto final de este texto (un texto cualquiera, no voy a definir de nuevo todos los pormenores), la firma de Adami me estaba esperando en una esquina. Una prueba asombrosa, planteada simultáneamente en todos los frentes (histórico, teórico, formal, político, etc.)" (TP 56) A cierto nivel estas "pruebas" tienen algo que ver con el uso de material temático altamente cargado, que incluye la firma de Walter Benjamin, el intelectual marxista judeo-alemán cuya muerte como fugitivo de la persecución nazi, y sus crípticas reflexiones sobre el destino del arte en una era de reproductibilidad mecánica, tienen un peso en la obra de Derrida y Adami.²⁶ Pero hay también, más allá de esto, un efecto "parergonal" en el que se desgarran el límite entre arte y no-arte -o mimesis y escritura- que, de acuerdo con Derrida, ejerce su propia presión sobre las categorías dominantes en el pensamiento y en la representación. Lo que busca resaltar en estas notas sobre Adami es algo más parecido a la lectura deconstructiva de la metafísica platonista de "Sesión doble". Como para Benjamin "la función del arte ya no se basa en un ritual sino en otra práctica: ésta tiene sus fundamentos en la política", de la misma forma en Adami el momento de la producción es captado a través de la escritura que inscribe las contingencias de la historia, del azar y del suceso, y de aquello que no puede ser absorbido como una revelación por la doctrina clásica sobre la mimesis.

El siguiente pasaje puede ayudar a explicar qué es lo que en la obra de Adami atrae el interés de Derrida y qué es lo que se ofrece a una propuesta de lectura deconstructiva.

Una textualidad sin límites desestructura y reinscribe el motivo metafísico del referente absoluto, de la cosa misma en última instancia: tanto el formalismo como la no-figuración bíblica llegarían a enmascarar o a anular la escena que lo fundamenta

(una escena que puede ser histórica, teórica, política, etc.), como un "realismo socialista", reducción codificada o estereotipo político que llegaría a anular el hecho científico, estrangulando también al mentiroso del discurso, el grueso de la cultura, la eficacia idológica. (TP 175).

Este pasaje encuentra un paralelo en el tratamiento derridiano del tema que incluye a Platón y Mallarmé, en el gesto por el cual se abre "una división interna en la mimesis", de manera que "la referencia es discreta pero absolutamente desplazada en la elaboración de una cierta sintaxis, cada vez que cualquier escritura a la vez marca y regresa sobre su marca con una oscilación difícil de concretar".²⁷ Pero nos equivocáramos suponiendo -como muchos de los que critican a Derrida desde la izquierda- que el resultado de este gesto es aislar el arte y la escritura en un reino de infinitas y multiplicadas reinscripciones textuales que no conllevan ninguna relación con la historia o la política. Por el contrario: se adhiere al énfasis de Benjamin en la necesidad de "politizar la estética", en desdeñar esa forma tradicional de pensar sobre el arte por la cual el objeto se encuentra investido de un valor de autenticidad eterna, un "aura" derivada de su privilegiado estatus como *original*, y no meramente una copia, añadido o resultado de la "reproducción mecánica".²⁸ Esto es lo que Derrida lee en Adami, y lo que también encuentra de forma sutil pero poderosamente presente en la rescritura de Mallarmé sobre los temas platónicos. Como alternativa -tal como afirma Benjamin- nos encontramos con una forma mistificada de pensamiento que siempre tiende a "estetizar la política", a tratar el arte como un dominio de significados trascendentales y de valores en los que la política no tiene lugar.

Por lo tanto se trata de una cuestión de extremos o límites jurídicos, sobre cómo varios dominios discursivos se señalan entre uno y otro, teniendo el arte asignado su propio lugar en el conjunto de la economía del conocimiento y de la representación. Se trata también -en el caso de Benjamin- de un asunto de fronteras políticas, aquellas que pueden determinar cuestiones de vida o muerte dependiendo de una línea arbitrariamente trazada entre naciones-estado. Véase sinó el comprometido suicidio entre la frontera de España y Francia cuando los guardas fronterizos se niegan a permitirle cruzar como refugiado de la

ocupación alemana. Este hecho no sólo se representa en la obra de Adami sinó que se inscribe patentemente a través de una serie de desplazamientos miméticos y de encuadres interiores. El efecto buscado es que la imagen sea leída como un documento, una especie de archivo textual compacto, en lugar de ser recorrida por el ojo en busca de atributos estéticos, formales, o técnicos. Tal como escribe Derrida:

Esta como cualquier otra frontera la franco-española, arriba, bajo la descuidada vigilancia de un centinela, español o francés poco importa, en ambas partes la fuerza política es la misma En un lado el Benjamin alemán perseguido por los nazis y proscrito por las fuerzas de la ocupación (por arriba de la frontera el color es un verde grisáceo), debajo se encontrará el rojo de un Benjamin (su cabeza está atrapada por este rojo) a partes iguales vigilado, traicionado y reprimido, como la España roja. Por debajo de su nombre la frontera atraviesa su cabeza, corta y separa por el nivel de la frente. (TP. 178)

Una lectura así rinde mucho más que una simple relación de "temas" en la obra de Benjamin, a través precisamente de la provisión de un contexto o de antecedentes históricos que interpreten el dibujo críptico de Adami. Ello requiere que pongamos a parte normas sobre forma y contenido, significado y estilo, cualidades intrínsecas en la obra de arte, o hechos que pueden ofrecer como mucho, alguna anécdota o interés documental. La historia de Benjamin está escrita de tal forma que la imagen sea ilegible excepto en términos de una práctica de producción estética que Benjamin fue de los primeros en teorizar.

Jeroglífico de una biografía, de la teoría, de la política, alegoría del "tema"-tanto en el sentido del nombre propio de Benjamin como él mismo- un fresco narrativo en una proyección acelerada hasta la instantaneidad, sinopsis de un film en el que todos los fragmentos metonímicos....mantenidos como si de un suspense se tratara, quedan interrumpidos por una fuerza que se desata repentinamente, el *gestus* de una conmoción que se representa en la muerte. (TP 179)

Precisamente la anotación de estos hechos -esta serie de inscripciones literalmente *allí sobre la página*, a diferencia de la escritura metafórica del alma en Platón- nos permite leer la obra de Adami en relación a las tesis materialistas de Benjamin. Igualmente la función de la ideología estética, en su formas platónica o mucho más recientemente post-kantiana, la adquiere una lectura determinada por la insistencia en que el arte pertenezca a un dominio totalmente separado de la mimesis o de la revelación.

De aquí el particular interés de Derrida acerca de la doctrina kantiana de las facultades, la "arquitectónica" dentro de la cual diferentes órdenes de expresión de la verdad se conjugan antes de presentarse ante un tribunal crítico cuya misión es establecer sus poderes y límites.²⁹ Por lo que este sistema es muy parecido a un conjunto de normas institucionales y de procedimientos que estipulan -por ejemplo- la división del trabajo intelectual en los departamentos universitarios, la distinción entre investigación "pura" y "aplicada", y así sucesivamente. En sus trabajos recientes Derrida ha dejado de poner énfasis en la necesidad de la deconstrucción para conducir estos temas hacia la política del conocimiento, y para demostrar como el sistema se encuentra finalmente con una serie de oposiciones jerárquicas profundamente arraigadas cuya lógica aún sería dudosamente extraída de una lectura deconstructiva de sus textos primarios. Por lo tanto, a cierto nivel este análisis procede a través de la deconstrucción de los límites establecidos que conforman las diferentes disciplinas. Desde Kant la universidad moderna es concebida como un lugar en el que estas facultades pueden existir juntas, persiguiendo diferentes intereses y mostrando diferentes formas de enunciar la verdad pero cada cual dentro de los límites de su específica competencia, de manera que ninguna disciplina amenace inmiscuirse en el dominio de las otras.³⁰

Así pues las artes, o las "humanidades" en general, se conciben en un ámbito de conocimiento puro y "desinteresado" que no se siente afectado por las presiones cotidianas y los imperativos que gobiernan la conducta de los "aplicados" (científicos sobretudo) colegas. Es precisamente aquí -en la noción ideal de una facultad exenta de todas las compulsiones extrañas- donde Kant sitúa el papel de la filosofía como un discurso de la razón crítica. Para lo que existe -o debería existir en cualquier estado

democrático, en cualquier sociedad civil o en el típico sistema de la universidad ilustrada- un foro en el que tales temas puedan plantearse sin el temor a una intervención "externa". A cambio de este privilegio la filosofía llevará sobre sí ciertas restricciones autoimpuestas sobre su propia actividad. Es decir, criticará creencias y enunciados sólo en la medida en que caigan en el dominio de la razón ilustrada (desinteresada), y no con miras a sus implementos en la esfera pública o socio-política. Y la estética actúa de nuevo ,aquí, como pivote de este discurso kantiano sobre las facultades en la medida en que ofrece un ideal o caso ejemplar de un conocimiento contemplativo, desvinculado.

Lo que Derrida percibe en esta parcelación jurídica de los dominios es una mistificación del papel de la filosofía, un rechazo a admitir que de hecho no hay posible distinción operativa entre investigación "pura" y "aplicada". "De ahora en adelante, mientras haya medios, un presupuesto militar puede invertirse en cualquier cosa, en la línea de los beneficios pasivos: teoría científica "básica", humanidades, teoría literaria y filosofía."³¹ Los intereses estratégicos están ahora incluidos en este tipo de operaciones que podrían equipararse con el escenario de un juego de guerra o el ejercicio en la retórica de la disuasión. Si la deconstrucción es un intento de desafiar seriamente a la doctrina de las facultades, entonces está obligada a abandonar los departamentos de filosofía -o en este caso, departamentos de literatura comparada- y dirigirse a cuestiones de naturaleza aparentemente extraña. Así el escribe:

siguiendo la coherencia de su lógica , (la deconstrucción) ataca no sólo el edificio interno, sino semántico y formal, de los filosofemas, e incluso aquello que aunque estuviésemos confundidos asignaríamos a su aspecto externo, sus condiciones extrínsecas de práctica: las formas históricas de su pedagogía, la estructuras sociales, económicas o políticas de esta institución pedagógica. (TP 19)

Esta ha sido la principal ocupación que Derrida ha desarrollado con su trabajo en el Collège International de Philosophie de París, fundado para promover formas de investigación interdisciplinaria que no encuentran lugar en las instituciones existentes. En su "Fifty-Two

Aphorisms for a Foreword" (1.986) se nos ofrece lo que sería un texto en lugar de una carta de principios, estatutos o documento inaugural que esclarecería los planteamientos y los objetivos en relación con una iniciativa de este tipo. Debo acabar abordando brevemente los "Aforismos" y aquello de lo que nos informan en relación con el trabajo actual de Derrida.

Contra la Postmodernidad: la política de la Deconstrucción.

Este trabajo ha involucrado tres áreas de investigación estrechamente relacionadas: la filosofía, la crítica de arte y la universidad -o instituciones pedagógicas en general- como lugares en los que la cuestión del conocimiento y el poder es más patente. Es por lo que través de la pedagogía varias "facultades" o disciplinas retienen el poder de determinar lo que *resultará* pertinente, legítimo. Y este espacio de instrucción está a la vez unido estrechamente a una "arquitectónica" cuyo significado se extiende -más allá de un juego de palabras fortuito- a las clases, a los edificios y a todo el entorno institucional en el cual estas disciplinas encuentran su lugar apropiado. De ahí pues la necesidad, tal como argumenta Derrida, de cuestionar las facultades que también se reflejan sobre las condiciones materiales de la práctica de la enseñanza.

Suponer que éstas deberían ser intereses separados -que la crítica de la filosofía y sus bases fundamentales pueden manejarse mejor sin prestar atención a tan "extraños" asuntos- es todavía una especie de maniobra logocéntrica para elevar la verdad sobre las contingencias del hecho histórico. Como Derrida escribe:

Desde un buen principio el Collège International de Philosophie se vio obligado a pensar su propia arquitectura, o al menos la relación con la arquitectura. Tenía que estar preparado para inventar, y no sólo por su propio bien, una configuración de espacios que no reprodujese el topos filosófico (*topique*) que, muy adecuadamente, se estaba interrogando o deconstruyendo. Este topos refleja los modelos o se refleja él mismo sobre ellos. La estructura socio-académica, las jerarquías político-pedagógicas, formas de comunidad que presiden la completa

organización de lugares que en cualquier caso nunca se permiten la separación entre ellas. (*Aphorisms*, No. 27)

Los "Aforismos" ponen en claro que Derrida no piensa en términos de analogía o de relaciones vagamente metafóricas entre filosofía, enseñanza y arquitectura. Más bien, lo que pretende que veamos es cómo estos proyectos tienen contacto con el discurso ilustrado de bases, fundamentos, "arquitectura", argumento "constructivo", cuya estructura ha definido luego la amplitud y los límites del pensamiento (post-kantiano)²³. De ahí viene su renuencia a anunciar proyectos futuros, o a establecer parámetros de lo que el Collège podría esperar conseguir. "Decir que no tiene un proyecto no significa denunciar su empirismo u osadía. En el mismo sentido una arquitectura sin proyecto estará quizás ocupada en una forma de trabajar más precavida, inventiva y rentable." (*Aphorisms* No. 36)

Este punto queda subrayado por la forma aforística del texto de Derrida, una escritura -como la de Nietzsche- que desestima los recursos de estilo, autoreflexiva y paradójica afirmación dirigida especialmente *en contra* de ese discurso "monumental" en el que la filosofía y la arquitectura se encuentran como en su casa. De hecho, no hay "lugar habitable para el aforismo", ni medios por los que asignarle su propio papel dentro del edificio sistemático de los conceptos. A menos que uno crea que el aforismo es un portador de la verdad en sí mismo, una afirmación lapidaria cuyo aislamiento de las frases que le rodean garantiza sus estatuto privilegiado. En este caso Derrida escribe,

El aforismo resume, reúne todas las cosas en él mismo, como el conocimiento absoluto. Nunca encierra preguntas. Sin signo de interrogación (*point d'interrogation*): así pues es imposible puntuar un discurso que es o que produce su propio método y que incluye dentro de sí mismo todos sus preámbulos y antesalas. Si la arquitectura está dominada por el logos, entonces el carácter de los presupuestos aforísticos fluctúa (empieza y disminuye): arquitectónicamente, arquitectológicamente y arquitectológicamente. (*Aphorisms*, No. 44)

Aquella potencia del lenguaje filosófico para resarcirse, es lo que Derrida tiene en mente, cuando aludiendo a la famosa pintura de Magritte, declara que "esto no es un aforismo", y así pues -por medio de una paradoja autoreflexiva- previene que su discurso sea absorbido por esa tradición sagrada. Lo que este tipo de escritura persigue es conseguir una fuerza dislocante, una energía del estilo que no debería confinarse a ningún proyecto, sistema, o "arquitectura".

Y si uno mira retrospectivamente los textos más tempranos que se publican de Derrida -como los ensayos agrupados en *La escritura y la diferencia*- ve cómo a menudo se ha ocupado de los textos de filosofía en la medida que contienen ciertas metáforas de construcción, edificio y forma. Pues: " el aspecto y el diseño de las estructuras aparece más claramente cuando el contenido, que es la energía viva del significado, es neutralizado. Algo así como la arquitectura de una ciudad desierta y abandonada, reducida a su esqueleto por alguna catástrofe natural o por gracia del arte. Una ciudad jamás habitable, que no se deja atrás simplemente, sinó que es perseguida por el significado y la cultura."³⁴ Es decir, la autocomprensión de la filosofía ha implicado siempre un deseo constitutivo de extraer significado bajo las reglas del concepto, el sistema y el método, un deseo que encuentra un modelo característico en modelos arquitectónicos y metáforas. O mejor -desde que Derrida prescindió explícitamente de tales términos- la filosofía y la arquitectura han investido un discurso cuyas oposiciones básicas (forma *versus* contenido, espíritu *versus* tema, lo inteligible *versus* lo sensible) no pueden ser cuestionadas sin repensar el edificio entero de relaciones, prioridades y lazos estructurales que hasta el momento han gobernado su desarrollo. "En contra de las apariencias" él escribe:

"deconstrucción" no es una metáfora arquitectónica. La palabra debería y tendría que nombrar una idea propia de la arquitectura, debería ser una idea operativa... Seguidamente, una deconstrucción, como su nombre indica, debe desde el principio deconstruir la construcción misma, su motivo estructural o constructivo, sus esquemas, sus intuiciones y sus conceptos, su retórica. Pero deconstruye de la misma forma la estricta construcción arquitectónica, la construcción filosófica del concepto de arquitectura. El concepto interviene tanto en la

idea del sistema en filosofía como en la teoría, práctica y enseñanza de la arquitectura. (*Aphorisms*, No. 48).

Así se comprende por qué Derrida rehuye hablar sobre los "proyectos" del Collège, hasta el punto que ello implicaría, después de todo, inscribir su trabajo en esta escena familiar de instrucción cuya contrapartida filosófica es la doctrina de las facultades de Kant.

No hay lugar aquí para una detallada discusión sobre los trabajos recientes en colaboración con los arquitectos Peter Eisenman y Bernard Tschumi. Pero vale la pena decir que Eisenman, por su cuenta, no sólo descubre unos cuantos puntos de contacto sugerentes, sino una profunda identificación de intereses entre el pensamiento de Derrida y el suyo propio.³⁶ Esto tiene que ver directamente con aquellas oposiciones binarias que siempre han dado lugar al discurso sobre y de la arquitectura, pero que en el paradigma moderno dominante representan un papel especialmente abierto a desafíos. "Para que la arquitectura entre en una condición post-hegeliana, debe huir de la rigidez y el valor estructural de estas oposiciones dialécticas. Por ejemplo la oposición tradicional entre estructura y decoración, abstracción y figuración, figura y fondo, forma y función puede ser disuelta. La arquitectura puede iniciar la exploración del "entre" en estas categorías."³⁷ Y puede ser que, como Eisenman sugiere, la única manera de elaborar una transformación así de radical en nuestros conceptos y categorías sea por el camino de la figuración lingüística, especialmente aquellas figuras - como la catacresis- que ejercen el efecto disruptivo más violento.

Es igualmente importante puntualizar en este contexto que la deconstrucción *no es sólo* una variante de los conocidos temas postmodernos. De ahí que las repetidas negativas de Derrida (en *De la gramatología* y en más sitios) acerca de las cuales cualquiera esperaría que rompiesen con el discurso filosófico de la modernidad -con la razón logocéntrica o la "metafísica de la presencia" occidental- simplemente, poniendo de por medio un final a este tipo de diálogo y ofreciendo un conjunto alternativo de argumentos. Sólo con trabajar desde dentro del discurso y exponiendo sus aporías constitutivas puede la deconstrucción revelar efectivamente lo reprimido hasta el momento. Por este motivo

es erróneo -por una lectura deficiente de los textos de Derrida- pensar que él ha igualado la distinción de géneros entre "filosofía" y "literatura", o que haya demostrado que todos los conceptos deben degenerar finalmente en una función de figuración lingüística incontrolada. Ciertamente hay textos -como las primeras páginas de ese ensayo titulado "White Mythology"- en el que Derrida persigue este argumento nietzscheano, demostrando cómo la metáfora invade el lenguaje de la filosofía hasta un punto en que la diferencia entre "concepto" y "metáfora" llega a ser difícilmente perceptible:

Luego, por definición, no hay una categoría propiamente filosófica para calificar un cierto número de figuras que han condicionado las llamadas "fundamentales", "estructurantes", "originales" oposiciones filosóficas: son tantas las "metáforas" que podrían rubricar una tropología así, que "alteración", "tropos" o "metáfora" no serían una excepción a la regla.³⁸

Pero este argumento tiene otro aspecto con frecuencia ignorado por los comentaristas -la mayoría de ellos teóricos de la literatura- quienes tienen un interés evidente en degradar los enunciados legítimos de la filosofía. Y es que si todos los conceptos son metáforas, y la filosofía en este sentido es otro tipo de escritura "literaria", entonces dará lo mismo que todas nuestras nociones operativas de la metáfora hayan sido producidas desde el discurso de la razón filosófica, a través de las diferentes definiciones de metáfora (y literatura) ofrecidas por filósofos desde Aristóteles en adelante. No se puede romper fácilmente con esta prehistoria, esta estructura genealógica de la metáfora, y nadie más que uno mismo puede salvar los implícitos del discurso logocéntrico occidental.

Por esto es por lo que Derrida insiste en que "el concepto de la metáfora, con todos los predicados que facilitan su extensión y comprensión, es un filosofema"³⁹. Es decir, no hay norma que impida que la filosofía siempre tenga, en cierto sentido, la última palabra, incluso en el caso de un antifilósofo radical como Nietzsche -que trataba todos los enunciados como una especie de metáfora sublimada o ficción- debe obligatoriamente tomar una decisión con respecto a la filosofía a partir de sus prioridades, de sus elecciones personales. Ignorar esta lección infinitamente presente es optar por una especie de radicalismo

elusivo y prematuro, que no ofrecería ninguna resistencia argumental al lenguaje que piensa deconstruir, como Derrida dice:

Para llegar a controlar este *vigía* de la filosofía, uno tendría que dar por cierto que el sentido que se desprende a través de estas figuras es rigurosamente independiente de aquello que lo transporta, lo que ya es una tesis filosófica, de la cual uno diría que es la *única tesis* de la filosofía, una tesis que constituye el concepto de metáfora, la oposición entre lo propio y lo impropio, entre esencia y accidente, entre intuición y discurso, entre pensamiento y lenguaje, entre lo inteligible y lo sensible.⁴⁰

Este pasaje encuentra numerosas resonancias en muchos textos recientes de Derrida, especialmente aquellos en los que se ocupa explícitamente de los tópicos en la historia del pensamiento crítico moderno (post-kantiano). Su énfasis es -brevemente expuesto- que la deconstrucción debe, a toda costa "mantener la fe" en el proyecto, incluso cuando actúa para problematizar los argumentos, los conceptos o los implícitos básicos sobre los que la filosofía ha basado sus declaraciones. Por lo que la "vigilancia" de la ilustración sólo puede ser mantenida desde una actitud que cuestiona las verdades recibidas, que desafía los axiomas no pensados del pensamiento kantiano, pero que siempre lo hace por medio de un encuentro crítico con los textos de la tradición. De otra manera ello no supondría nada más que una especie de elaborado juego textual, una chapuza para desafiar la filosofía mientras los argumentos básicos permaneciesen intactos.

De ahí la necesidad -como ya he expuesto- de distinguir la deconstrucción de esas otras, modalidades de pensamiento menos circumspectos que proclaman su ruptura con el paradigma "moderno" como un *fait accompli*, un hecho cuyas pruebas no fuera necesario buscarlas más allá de nuestro entorno. En filosofía, este hecho se interpreta a menudo como un rechazo global de los valores de la ilustración, una actitud de franco escepticismo frente a creencias y todo tipo de proyectos "totales"⁴¹. De aquí se deduce que la postmodernidad no puede tomar la forma de una *crítica*., de compromiso con los paradigmas de la modernidad sin que intente desafiar sus directrices

principales. Por lo que, cualquier argumento tendría que estar basado en una ética ilustrada coherente, en la convicción de que la verdad no sólo puede ser alcanzada, sino que el mejor camino para conseguirlo es por medio de la crítica a las falsas creencias, ideologías o pseudo-verdades que durante tanto tiempo han retrasado su advenimiento. Por lo tanto tendríamos que despreciar este legado negativo -tanto si fuera kantiano, hegeliano, marxista o de cualquier otro tipo- y reconocer que no hay verdad última, ninguna "metanarrativa" concluyente o punto de partida de razón absoluta desde la que se pueda proferir una afirmación. Entre los críticos literarios existe, de manera similiar, un extenso consenso⁴². La postmodernidad establece una ruptura decisiva en relación con todas esas viejas convenciones (narrativa realista, autor omnisciente, ficción como recurso de realidad interna o psicológica) que proporciona los principales términos del debate crítico hasta el momento. Con su desaparición podemos ver lo que siempre debería haber sido obvio, que no fueron las portadoras de ciertas preconcepciones obstinadas sobre el lenguaje, significado, y la realidad. Es decir, no hay verdad, ni dentro ni fuera, que pueda validar un conjunto de convenciones sobre otra, o servir como último punto de referencia para una historia de la novela -o de otro género cualquiera- concebido en términos de una gran teología. Todo aquello de lo que disponemos son varias narrativas, juegos de lenguaje o recursos de ficción que al final no se refieren a nada más que a su propia facultad para revelar lo que de otra manera sería una realidad desconocida. Y lo mismo puede aplicarse a la filosofía, la historia y a todos aquellos depreciados discursos metanarrativos que una vez caminaban juntos por el camino de la ilustración y la verdad.

No es difícil ver cómo este perfil posmoderno encaja con una cierta incompreensión de los textos de Derrida. Si uno atiende al argumento 1. que todos los conceptos son sólo metáforas disfrazadas o sublimadas, y 2. después de esto, que la filosofía es precisamente otro "tipo de escritura" que se niega a reconocer su propio estatus literario o retórico, entonces la "deconstrucción" y la "postmodernidad" serían por supuesto más o menos términos sinónimos⁴³. Pero eso no es así, como espero que se deduzca a pesar del breve recuento de los escritos que he podido ofrecer aquí. La misma precaución debería ponerse en práctica cuando se intentan encontrar motivos y formas "deconstruccionistas" en

la pintura contemporánea, la arquitectura y la crítica de arte. Si el término va a usarse en este contexto, entonces debe emplearse adecuado a esos argumentos y estrategias específicas que sitúan la deconstrucción definitivamente a parte de cualquier forma común de "condición posmoderna". Más importante es el hecho que la postmodernidad efectivamente colapsa una serie entera de distinciones que todavía juegan un papel importante (aunque problemático) en el pensamiento de Derrida. Se incluyen, como hemos visto, pares tan cardinales como concepto y metáfora, habla y escritura, *logos* y *mímesis*, razón y retórica, "arte" que permanece "dentro" del marco de representación estética y arte que excede o transgrede los límites derribados por el discurso que lo acompaña.

Evidentemente no tiene sentido proveer un conjunto de criterios manejables que luego puedan ser aplicados caso por caso para distinguir los dos tipos de arte. Cualquier definición sería demasiado especulativa e implica en mayor o menor medida una idea dogmática de lo que supuestamente "es" o "hace" la deconstrucción. También correría el riesgo de caer en un lenguaje de propiedades intrínsecas, de absolutos estéticos y de valores, un lenguaje que constantemente comete el error de remitirse a los argumentos de Derrida en "The Parergon". De la misma forma existe la necesidad de una clarificación, especialmente desde que el término "postmodernidad" está sujeto a todo tipo de afirmaciones y contraafirmaciones que entran en competencia. Lo que se discute es la cuestión acerca de si estos nuevos estilos de escritura, pintura y arquitectura han conseguido realmente esa decisiva ruptura con el paradigma moderno tal como lo contemplan sus defensores, o no. Y si es así, entonces la última cuestión se presenta bajo la forma en cómo debería verse esta ruptura en relación con las realidades políticas y sociales actuales. Es -como nos harían creer los partisanos- un gesto esencial de liberación, que abre nuevos mundos de significación práctica cuando se libra del peso de un discurso monológico sobre la verdad, obsoleto y restrictivo. ¿O no deberíamos verlo mejor como una estrategia final de evasión estética, un rechazo a enfrentarse con esas contradicciones opresivas que definen lo que Fredric Jameson llama "la lógica cultural del capitalismo tardío"?⁴⁴ . En este caso, el "post" de postmodernidad indicaría no tanto un movimiento ulterior como una forma de amnesia histórica regresiva o paralizante, que discurre entre

los estilos, las modas y la demanda consumista de una cultura que cambia y así se reconoce.⁴⁵

Creo que esta crítica tiene algún sentido cuando se aplica a las corrientes e ideas posmodernas, pero no cuando se ha usado -lo han hecho críticos como Charles Jencks- a modo de bastón para golpear a Derrida y a la deconstrucción. Jencks apela a la "sociología de la alienación" explicando lo que le inspira la vacuidad, el nihilismo y la *anomia* de la totalidad del proyecto deconstruccionista. Esto conduce, escribe,

a la visión de un mundo poblado por autómatas "comandados", lo que Harold Rosenberg ha llamado irónicamente "Orgmen", o sea, condicionado corporalmente y convertido en códigos controlados externamente con la historia y la identidad perdidas... Y así nos encontramos la aversión Deconstruccionista por el significado y la jerarquía, sentimientos compartidos por Tschumi, Eisenman y Derrida, con su correspondiente elevación del Hombre Vacío, el "hombre nómada sin cualidades" que puede establecer su propio recorrido entre las jerarquías demostrando que éstas son temporales y absurdas⁴⁶.

Esta descripción es tan amplia para caracterizar el caso de Derrida, que uno difícilmente sabe por dónde empezar a distinguir las fuentes de confusión. Pero vale la pena destacar 1. que los comentarios de Jencks se aplicarían de forma más apta sobre la post-modernidad y la teoría del arte, y 2. que se siguen de su tendencia a combinar "posmodernidad" y "deconstrucción" como términos más o menos sinónimos. El error de subrayar esta distinción es quizá una entre las causas de los problemas con los que Jencks tropieza cuando intenta ofrecer una genealogía crítica a las corrientes actuales. La barroca profusión de terminología descriptiva ("Posmodernidad-historicista", "Tardomoderno", "Deconstructivismo abstracto", "nihilismo positivo", etc.) sugiere que otra distinción mucho más crucial está ausente en el planteamiento de Jencks⁴⁷. Filosóficamente, como he argumentado, se trata de la diferencia entre un perfil anti-ilustrado que anula el proyecto de un

pensamiento crítico y una actitud deconstructiva que pone en cuestión este proyecto sin traicionar su impulso redentor.

Si esta distinción se mantiene o no en la esfera de la producción artística es algo que el lector puede juzgar por sí mismo cuando compare los diferentes trabajos reproducidos en este ejemplar. Pero sugeriría que cualquier uso significativo de la expresión "arte deconstructivista" implicara al menos algunas referencias a las siguientes características. Primero, se verá cómo tal o cual obra tiende a yuxtaponer elementos visuales y textuales, no tanto produciendo un collage postmoderno de estilos y técnicas aleatoriamente asociados, como un diálogo crítico entre ellos. Segundo, esto producirá el efecto de comprometer al lector/espectador en una decodificación activa de las constricciones que a menudo se esconden detrás de la referencia a la autonomía estética o formal. (Así piensa Bernard Tschumi acerca de sus dibujos para el Parc de la Villette: "el análisis de los conceptos de la forma más rigurosa e internalizada, pero también su análisis desde nada, para preguntarse por lo que estos conceptos y su historia esconden, como represión o disimulación".)⁴⁸ Y de esto se deduce, en tercer lugar, que la deconstrucción mantiene un tipo de relación de doble filo con los temas y las técnicas modernas, lo que permite un análisis que no disminuye su intensidad a través de la multiplicidad de estilos en oferta.

Precisamente con esta actitud crítica hacia el modernismo -lo que Derrida llama, en "The Double Session", un "desplazamiento sin trastorno" de conceptos y categorías heredados- la deconstrucción ejerce su poder para desmontar formas de pensamiento en curso. Así:

cualquier intento de contrarrestar el mimetologismo o de escaparse de un solo golpe saliendo de él *con ambos pies* supondría únicamente una inmediata e inevitable caída en su sistema....un sistema que regresa a la percepción de la cosa en sí misma, la producción de su presencia, su verdad, como idea, forma, o asunto.⁴⁹

Podríamos comparar esto con su ensayo sobre Adami, especialmente aquellos pasajes que invocan a Walter Benjamin y la cuestión del ambiguo papel del arte en una época de reproductibilidad mecánica. Lo

que se ofrece para ser leído en estas pinturas, escribe Derrida, es " la interpretación activa de los fragmentos radiografiados, la estenografía épica de una Europa inconsciente.... Es decir, estratificado, pero simultáneamente biográfico, histórico, económico, técnico, político, poético, teórico". (TP 175) Y esto sólo puede ocurrir en la medida en que la crítica se mantenga en el problemático margen entre la pintura y la filosofía, un margen que no puede hacerse desaparecer sin "caer" en varios tipos de ideología estética mistificada. Aquí es donde la deconstrucción ofrece algo más que una alternativa, una *resistencia de principios* a la igualación de conceptos y distinciones de géneros contemplada por todos aquellos que saltarían con los pies por delante más allá del discurso filosófico de la modernidad.

(Traducción Carles Guerra)

23 Derrida, "The Double Session", en *Dissemination* (op. cit.), pp. 173-286 (En castellano *La diseminación*. Trad. J. Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1.975)

24 *ibid*, p. 199

25 *ibid*, p. 206-7

26 Ver los ensayos incluidos en Walter Benjamin *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, Fontana, London, 1.973. ("Iluminaciones" en ed. castellana *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1.973)

27 Derrida, *Dissemination* (op. cit.), p. 193

28 Walter Benjamin "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations* (op. cit.) , p. 219-53. ("La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en ed. castellana *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1.973)

29 Ver por ejemplo Derrida, "The Principle of Reason: the university in the eyes of its pupils" en *Diacritics*, Vol. XIX, 1.983, pp. 3-20.

30 Ver Kant, *The Conflict of the Faculties*, trans. & ed. Mary Gregor, Abaris Books, New York, 1.979.

31 Derrida, "The Principle of Reason" (op. cit) p. 13.

34 Derrida, "Force and Signification", en *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Routledge & Kegan Paul, London 1.978, pp.1-30. (En castellano, "Fuerza y significado", en *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona, Antrophos, 1.989.

36 Para un intercambio informativo acerca de estos tópicos, ver la entrevista de Eisenman con Jencks en "Deconstruction in Architecture", *Architectural Design*, Vol. 58, No. 3/4, Academy Editions, London, 1.988 pp. 49-61. Ver también Derrida, "Point de folie -maintenant l'architecture" y

"Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres", en *Psyché: inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, pp.477-93: 495-508.

37 Peter Eisenman, "The Blue Line Text" (copia mecanoscrita)

38 Derrida, "White Mythology: metaphor in the text of philosophy", en *Margins of Philosophy* (op. cit.), pp. 207-71

39 *ibid.*, p. 228

40 *ibid.*, p. 229.

41 Ver por ejemplo Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: a report on knowledge*, trans. George Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983. (En castellano *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1979.)

42 Para un debate extenso y una bibliografía amplia ver Linda Hutcheon, "Beginning to Theorise Postmodernism" en *Textual Practice*, Vol. 1, No. 1, 1987, pp. 10-31

43 De la misma manera que lo son para un reconocido filósofo "posmoderno" como Richard Rorty. Ver su ensayo "Philosophy as a Kind of Writing", in *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1981, 90-109.

44 Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", in *New Left Review*, No.152, 1985, pp. 60-73. (En castellano, "Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío" en *Zona Abierta*, No. 38, 1984, pp.71-129)

45 Ver por ejemplo la réplica de Terry Eagleton a Fredric Jameson. "Capitalism, Modernism and Posmodernism", in *New Left Review*, No. 152, 1985, pp. 60-73

46 Charles Jencks, "Deconstruction: the pleasures of absence", in *Architectural Design* (op. cit.) pp. 17-31

47 Ver Charles Jencks, *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*, Academy Editions, London, 1987.

48 Bernard Tschumi, "Parc de la Villette, Paris", en *Architectural Design* (op. cit.) pp.33-39.

49 Derrida, *Dissemination* (op. cit.), p. 207