

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



El proyecto arquitectónico y su espacio de inscripción

TESIS DOCTORAL

Theodora Papidou

Director de tesis Prof. **Juan José Lahuerta Alsina**

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA

ETSAB ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA
UPC UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

BARCELONA 2014

El proyecto arquitectónico y su espacio de inscripción

Tesis Doctoral escrita por Theodora Papidou y presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en _____ de 2014, para la obtención del título de Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura.

Textos: Theodora Papidou
Tratamiento gráfico: Theodora Papidou
dp_arch@hotmail.com

Barcelona, 2014

a mis padres

Agradecimientos

A mi tutor Juan José Lahuerta quien, con su entusiasmo por mi aproximación, hacía lo inalcanzable posible. Agradeciéndole su ilimitada confianza.

A los profesores del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB, por sus orientaciones.

A los bibliotecarios que me han ayudado y a todos aquellos que están al servicio del libro impreso.

Al inolvidable profesor y filósofo Ferrán Lobo, por su iluminación.

A Dimitris, por todo.

Programa7

GLOSARIO _localidades y estratificaciones de la palabra13

- La reflexión arquitectónica y el término dividido (13)
- El programa (22)
- Una modalidad metodo-gráfica (25)
- La ordenación *por escrito*. La sintaxis y la lista (32)
- Las extremidades del proyecto. El concepto en su extensión (40)

LÍNEA _lo trazado y la inscripción45

- El programa (45)
- El fenómeno del grafismo (50)
- Las superficies de la escritura y el espacio de inscripción (59)
- Las líneas del proyecto arquitectónico. □ *Chamber Works* (66)
- [*Alfabeto*] (74)
- [*Tipografía*] (83)

TEXTO _la doble escritura95

- [*Primeras escrituras*] (95)
- El programa (102)
- Escritura: hacia una definición (105)
- El texto proyectual arquitectónico (113)
- ... fijación del pensamiento *en signos*: un inciso semiótico (120)
- [*Gramatología*] (133)

PROYECCIÓN (*sin*_ lugar)_ □ el *Gran Vidrio*143

- [*Mitografía*] (143)
- Los «trozos de papeles rotos» y el *Vidrio* (al final roto) (151)
- Hacia la escritura propia del *Vidrio* (159)
- La proyección *infra leve* (169)
- Hacia una espacialidad del soporte de fijación gráfica. □ *Vanguardia rusa* (173)

LUGAR _el espaciamiento de los signos gráficos183

- [*Geo-grafía*] (183)
- La topografía dantesca. □ *Danteum I* (189)
- El programa: una recapitulación (194)
- Lugar: la «interpretabilidad peculiar» del texto proyectual (198)
- Las extremidades del espacio de inscripción. □ *Victims* (202)
- El proyecto como acontecimiento de fijación (207)
- [*Primeras Iconografías*] (210)
- Una topología de los fragmentos y la «línea diagonal». □ *Cannaregio I* (220)

RE-ESCRITURA _la vuelta a la doble escritura229

- La experiencia espacial del texto y su «superficie invisible». □ *Cannaregio II* (229)
- El programa: desde la huella al texto proyectual (236)
- Mitografía y escritura proyectual (239)
- La dirección diagramática y la dispersión alegórica (244)
- Re-escribir las huellas. □ *Danteum II* (253)
- [*Escritura digital*] (259)

Sinopsis. Re-escribir la tesis271

Bibliografía279

Programa

En la situación actual, donde se encuentra la arquitectura y el proyecto arquitectónico, la palabra persigue lo novedoso. El discurso acerca de la arquitectura persigue captar nuevas ideas, inventando y redefiniendo los términos para expresarlas. La multivocidad del discurso arquitectónico, las reiteradas aplicaciones de una misma palabra y su aparición en múltiples contextos, no permite que la palabra encuentre una definición más precisa, ni que cumpla su función expresiva de manera más integral. En el fondo, las palabras del actual proyecto arquitectónico se dirigen a terrenos extraños a la arquitectura porque las condiciones específicas, de un habitar que podría hacer que lo novedoso surgiera, quedan inexploradas. Las palabras persiguen lo novedoso lejos de lo que la arquitectura es, apuntando a regiones donde el eco de una cierta expresión de un pensar particularmente arquitectónico no llega. Por consiguiente, la multivocidad de la palabra no permite que la palabra adquiera el valor, que la constituiría el principal representante del pensar arquitectónico; ese papel lo asume la imagen.

La imagen pone la palabra al margen como aquello que no es apto para expresar el pensar arquitectónico. En la actualidad, la imagen parece ser el único medio para desarrollar los recorridos de un pensar, que pertenece a la arquitectura. Estos recorridos mentales se describen partiendo de las modificaciones o las transformaciones que la imagen sufre. Según ellas, se interpreta el proyectar arquitectónico como un procedimiento lineal y racionalizante a base de la imagen.

En este mecanismo, según el cual se describe el proyectar arquitectónico, algo importante cae en inatención. Desde la nada de un procedimiento inmaterial, y sólo supuestamente lineal, hace su aparición en un instante determinado la marca escrita. Hace su aparición la marca escrita como incisión sobre el cuerpo consistente y hermético del pensamiento, que tradicionalmente sólo la imagen, en tanto a idea, ha conseguido expresar. En un instante determinado del proyecto aparece una línea o una palabra escrita, como *incisión sobre la superficie del papel* y como *inscripción* en las profundidades de un medio aun inexplorado. En los trazos de los croquis o en las palabras sueltas, incoherentes a primera vista entre sí, de las intenciones del arquitecto en parte inefables, la imagen con sus modificaciones deja de ser la dominante y aquella palabra, que perseguía lo novedoso y que apuntaba a aquellas regiones donde el pensar particularmente arquitectónico resulta ser inexpressado, se excluye.

Aquel instante del proyecto arquitectónico, cuando hace su aparición la marca escrita, verbal o figurativa, condensa un pensamiento que pertenece exclusivamente a la arquitectura. El doble gesto de trazar una línea y, al mismo tiempo, de escribir una palabra coincide con el instante en el que el pensamiento arquitectónico adquiere una cierta, aunque rudimentaria, materialidad y ese doble gesto proyectual constituye el *fenómeno en cuestión* de la presente tesis doctoral.

Obviamente, en cada momento de proyectar, el arquitecto tiene a su disposición dos maneras de presentar por escrito lo pensado-imaginado: la representación visual y la

expresión verbal. Como los cuadernos de dibujos y notas de la mayoría de los arquitectos demuestran, lo espacialmente configurado y lo verbalmente articulado se encuentran en un mismo sitio: sobre la misma hoja de papel. De esa esencial *con*-(dis)posición parte la investigación. El hecho de que las líneas y las palabras se encuentran en un sitio común pone en marcha la maquinaria interpretativa de encontrar referencias, inventar correspondencias o construir similitudes, en fin, de averiguar el porqué de esta *con*-(dis)posición cuyos términos en principio antagónicos pertenecen a las más viejas e irreconciliables oposiciones entre el mostrar y el nombrar, entre el figurar y el decir.

Sin embargo, la investigación no toma las líneas y las palabras del fenómeno en cuestión en cuanto pertenecientes a dos distintos lenguajes: el gráfico y el verbal. De esta manera, el estudio de sus interrelaciones no se reduce a una dialéctica entre dos distintas maneras de expresión. En cuanto a yacentes en el proyecto arquitectónico, las líneas y las palabras del fenómeno en cuestión convergen en un lugar común, que exige al proyecto arquitectónico determinarse más allá de la neutralidad de cualquier soporte material de fijación. Sobre la superficie del papel las líneas y las palabras se retienen, pero ellas se inscriben por esencia en un medio de otro orden, y se *con*-ponen precisamente gracias a ello. Ese medio, que la presente investigación comunica, determina las interrelaciones entre las líneas y las palabras del doble gesto inicial de fijar lo pensado-imaginado, desplazándolas desde una simple referencia o correspondencia de una a otra hacia otras regiones, donde las palabras dejan de designar estrictamente lo trazado y las líneas dejan de reproducir directamente lo escrito en imagen.

La presente tesis doctoral sostiene que ese medio franqueado por las líneas y las palabras del fenómeno en cuestión adquiere las dimensiones de un espacio particular, que ha sido denominado como *espacio de inscripción*. En este espacio la representación y la descripción se suspenden merced a la indicación esencial de lo trazado y lo escrito hacia las afueras de lo gráfico, hacia el espacio arquitectónico.

El fenómeno en cuestión esconde una fijación esencial: la *escritura*, que contiene siempre en su interior una *inscripción*; es esta fijación esencial del pensamiento en algo material y constituye el punto de vista en la perspectiva de la presente investigación. Pero siendo la escritura, en su acepción amplia, la fijación esencial del pensamiento en algo material, la aproximación al proyecto arquitectónico, a partir de la escritura, aparta el discurso acerca de la arquitectura de toda dirección transcendental. En vez de ello, en vez de enfocarse en la “materialidad fugaz” de la idea, la investigación parte de la *materialidad primaria del proyecto*, de lo yacente en ello: parte de las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico, de lo que se ha denominado *la doble escritura* del proyectar arquitectónico.

Hipótesis principal de la investigación es que ambos gestos, el de trazar en líneas y el de escribir en palabras, aunque ontológicamente incompatibles y en parte complementarios, para el proyecto arquitectónico forman una única operación de fijar el pensamiento propiamente arquitectónico. Por consiguiente, el estudio de la doble escritura nos puede proporcionar una herramienta para describir e interpretar el proyecto

arquitectónico en otros términos a los que la retórica espontánea de la forma y del discurso determina. En vez de las modificaciones de la forma sostenidas por un discurso que las interpreta, la presente tesis doctoral se ocupa de la doble escritura del proyecto arquitectónico; se ocupa de los signos de la doble escritura los cuales se consideran sistemáticamente como una misma unidad de significancia, ya sean signos icónicos o verbales, respecto a un horizonte interpretativo que pertenece a la arquitectura y del al proyecto arquitectónico.

Respecto al procedimiento de la investigación, el fenómeno en cuestión ha indicado tres campos de estudio: *una búsqueda de casos concretos* en los cuales el doble gesto gráfico aparece en su plenitud, tanto en la arquitectura como en las artes; *una búsqueda teórica* tanto en el campo de la arquitectura como en los demás campos afines al fenómeno en cuestión, los del arte, lingüística, filosofía y antropología; y *una búsqueda del origen del fenómeno en cuestión*, en paralelo a las dos primeras, localizando en la historia de la arquitectura, de las artes y de la escritura aquellos acontecimientos significativos para la investigación. Estos tres campos de investigación han originado las imágenes y los conceptos alrededor de los cuales gira la investigación, y cuyo entrelazamiento engendra la estructura del texto de la tesis y el contenido de sus artículos.

Más en detalle, a través de los tres campos de investigación iba concretándose el material estudiado, a saber: los *proyectos de referencia*, que como imágenes muestran aquellas dimensiones, escondidas en principio, del fenómeno en cuestión; los *conceptos de referencia*, que formando una lista de palabras se alejan de cualquier contexto epistemológico, de donde habitualmente devienen; y el *contexto histórico* de la investigación, condensado en trozos-imágenes que son arrancadas del continuum histórico de la escritura y sus avances, así como de la arquitectura y sus estilos. Pero el texto de la tesis no se forma a través de la enumeración de los proyectos de referencia, los conceptos de referencia y el contexto histórico. Al contrario, se forma por un entrelazamiento de imágenes y textos que, procedentes de los proyectos de referencia y del contexto histórico, explican, describen y condensan en su contenido los conceptos cruciales para la investigación.

Así pues, el recorrido que propone el texto de la tesis no se realiza según el orden que impone la secuencia histórica, ni una enumeración ordenada de autores y proyectos. A lo largo de la investigación algunos conceptos, de la lista inicial de los conceptos de referencia, han conseguido agrupar alrededor de sí mismos los demás conceptos de la lista, y al mismo tiempo las imágenes procedentes de los proyectos de referencia y del contexto histórico. De esta manera, el texto iba cobrando la forma de un catálogo de palabras, acompañado de imágenes y textos: finalmente, su estructura adquiere la forma de un *glosario*.

En un glosario no se da la definición de las palabras, válida para cualquier contexto. Su tarea consiste en aclarar el uso específico de ciertas palabras procedentes de un

CONCEPTOS DE REFERENCIA

alegoría/símbolo
crítica/coeficiente artístico
diagrama/plano
dibujo
 Frasklela/maqueta renacimiento
(re-)escritura/oralidad
 caligrama
geografía/geometría
gesto/acto (acción, expresión)
glosario
 Encyclopédie/Diccionario crítico
 tabla de materias
imagen/imaginación/ειδωλον/concepto
 imago mundi
índice/fenómeno
 fenómeno en cuestión
ironía
isomorfismo/homología/analogía
línea/letra/trazo
lugar
memoria
mito(-grafía)
palabra
 nombres/títulos
pensar
proyecto/ **proyección**/reflejo
materia
signo/semiosis
superficie/espacio del papel
 taquigrafía/Duchamp
texto (proyectual)/κειμενον-tejido
 retórica
 ut pictura poesis
topografía/ topología
traductor
utopía/ficción

PROYECTOS DE REFERENCIA

- Chamber Works*
- Gran Vidrio*
- Vanguardia rusa*
- Danteum*
- Victims*
- Cannaregio*

CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

- [*Mitografía*]
- [*Geo-grafía*]
- [*Primeras Escrituras*]
- [*Alfabeto*]
- [*Tipografía*]
- [*Primeras iconografías*]
- [*Gramatología*]
- [*Escritura Digital*]

- imágenes de la investigación
 - [] paréntesis históricos
- conceptos del glosario**

El texto de la tesis se forma por un entrelazamiento de imágenes y textos procedentes del material estudiado, a saber: de los proyectos de referencia, los conceptos de referencia y el contexto histórico.

texto determinado. Por lo tanto, el glosario ha sido siempre el anexo de cierto algo, y para el presente glosario ese algo es un texto cuyo contenido es tan amplio, que impida cualquier intento de su redacción. El glosario, cuya estructura es liberada de la secuencia histórica y de la jerarquización preestablecida entre sus materias, nos permite proponer un recorrido entre las imágenes y los textos que parte directamente de la investigación. En otras palabras, la investigación se realiza a la vez que su fijación en imágenes y textos.

Por consiguiente, el procedimiento de la investigación determina la secuencia de los conceptos del glosario y el contenido de sus artículos. En principio, la investigación pone entre paréntesis el proyecto arquitectónico para aproximar los fundamentos mismos del fenómeno en cuestión: las líneas trazadas, las palabras escritas y el origen de su *con-*(dis)posición en un medio común, excluyendo cualquier predeterminación epistemológica (arte, filosofía, lingüística). Así pues, la dirección de la investigación es *desde lo yacente del fenómeno en cuestión* (la línea, la palabra y sus interrelaciones) *hacia el resurgimiento de la doble escritura en el proyecto arquitectónico*, a través del estudio de proyectos y de momentos históricos determinados.

Más en detalle, en el artículo GLOSARIO se presenta el método de la investigación y se cuestiona la palabra escrita, antes que cualquier codificación suya, en un cierto contexto lingüístico. En las localidades y las estratificaciones de la palabra traemos cada vez adelante un aspecto de la palabra escrita, pero siempre tomándola como substancia material antes que unidad léxica, aislada del flujo del discurso y puesta en un sitio determinado.

En el artículo LÍNEA se busca encontrar la particularidad del soporte de fijación de las líneas y las palabras para el proyecto arquitectónico, entre las demás superficies de la escritura, y es donde empezamos a averiguar aquello que la presente tesis ha denominado *espacio de inscripción*. Según y respecto a ese espacio, que la tesis inaugura, se aproximan las líneas del proyecto arquitectónico. El recorrido histórico comienza en este artículo, primero con la aparición de la escritura alfabética, y segundo con la fundación del proyecto arquitectónico.

El artículo del glosario titulado TEXTO se dedica a la doble escritura. Las líneas y las palabras se conciben en su conjunto y en las condiciones específicas del proyecto arquitectónico, dando origen a lo que se ha denominado *texto proyectual arquitectónico*. A partir de la presentación de las diversas definiciones acerca de la escritura nos dirigimos a averiguar la función signica del texto proyectual. Al final, se cuestiona la función del texto proyectual respecto a la arquitectura deconstructivista, en la cual el proyecto se supone que sea asimilado a un texto.

En el artículo PROYECCIÓN se estudia principalmente el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp. Parecida a una *mitografía* moderna, la obra doble de Duchamp (Vidrio y Notas) dilucida la doble escritura y la materialidad primaria de un proyecto *sin_lugar*, es

decir de un proyecto liberado de las restricciones del lugar y de la habitabilidad de sus obras.

El artículo LUGAR se dedica a la extensión y a las extremidades del espacio de inscripción, a través de sus correlaciones con los demás ordenes espaciales, el lingüístico, geométrico y el arquitectónico, además del estudio de proyectos determinados: el *Danteum* de los Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri, los *Victims* de John Hejduk y el *Cannaregio* de Peter Eisenman. A continuación del momento histórico dedicado al Renacimiento, la arquitectura de la Ilustración rompe con todo lo que corresponda al exterior de su escritura y de esta manera la escritura proyectual de aquel entonces resulta ser una *iconografía*.

En el último artículo del glosario titulado RE-ESCRITURA, las líneas y las palabras de la doble escritura, al principio inarticuladas entre sí, se congregan en el cuerpo significativo de la escritura proyectual, cuyo material gráfico vuelve a (in)escribirse – convergido y al mismo tiempo esparcido– según aquello que ha sido denominado *el querer-ser-fijado en tanto a lugar*. Accedemos a ese mecanismo de *re-escrituras* a través del estudio comparativo entre el *Gran Vidrio* y el proyectar arquitectónico, mientras volvemos a examinar el *Danteum* y el *Cannaregio* esta vez desde el punto de vista de ese mecanismo. Al final, la investigación vuelve a la situación actual del proyecto arquitectónico para averiguar la función de la doble escritura en la escritura digital.

GLOSARIO _localidades y estratificaciones de la palabra

La reflexión arquitectónica y el término dividido

«La forma más externa en la que se nos aparece la multivocidad de una palabra es la «léxica». En el diccionario los significados están enumerados y listos para que se los escoja. La vida del lenguaje real reside en la multivocidad. La transformación de la palabra viviente y fluctuante en la rigidez de una serie de signos unívoca y mecánicamente fijada sería la muerte del lenguaje y la congelación y devastación de la existencia» [Heidegger, 2000:142]. En el silogismo aristotélico las definiciones y las hipótesis, por oposición a los axiomas, son diferentes para cada ciencia particular¹ porque son dadas según un punto de vista específico, propio de cada una. El trabajo inagotable de cada ciencia, desde entonces, no es otro que el conseguir dar una definición a ella misma, antes que a sus campos parciales y a sus objetos específicos, una *auto definición* legítima aunque sea indudablemente efímera.

Pero el pensamiento mismo que se dirige por esencia incontroladamente y siempre sin ningún obstáculo hacia la totalidad de las cosas es fundamentalmente ilimitado. Y en tanto que pensamiento respecto a sí mismo² se encamina hacia su interior y llega hasta su propia dispersión, que es de tanta intensidad que implica casi la aniquilación de ello mismo: el pensamiento reflexivo implica al final una dispersión doblemente ilimitada. Así pues, las ciencias y por reflejo la teoría del arte –con miras a su legitimación de índole científico– para autodefinirse están obligadas a demarcar desde el principio este inmenso e ilimitado terreno de su autodeterminación inventando términos, *términos sistemáticos* porque la construcción de cada uno implicaría la rigurosa exclusión de los demás. Es entonces cuando las palabras se fijan «unívoca y mecánicamente» y así ancladas en las páginas de un diccionario temático, en realidad, se dejan en desuso.

Si en la arquitectura las palabras aplicadas fueran únicamente términos, es decir elementos constitutivos de una terminología, de un sistema bien-estructurado encerrado en sí mismo, entonces la elección de cada término respecto a los demás no incluiría ningún desconcierto; la diafanidad entre el nombre y la cosa denotada sería indudable y, por consiguiente, la arquitectura misma sería definida como un término construido por

¹ «Aristóteles distingue tres clases de premisas mayores: I) axiomas, II) definiciones, y III) hipótesis. Los axiomas son los principios sin los cuales el razonamiento es imposible [...] y son comunes a todas las ciencias. Pero las definiciones [ορισμοί], es decir, suposiciones acerca del significado de los términos, y las hipótesis, suposiciones acerca de la existencia de ciertas cosas correspondientes a dichos términos, son diferentes para las distintas ciencias, dado que se relacionan con el asunto de la ciencia particular en cuestión. [...] La definición cuidadosa de los términos claves y el análisis de sus diferentes acepciones constituye una parte importante de la técnica del argumento aristotélico [...]» [Lloyd, 1977:150,154].

² «No podemos intuirnos a nosotros mismos [concluye F. Schlegel en *Vorlesungen* (1830-1836)]; con ello, el yo desaparece siempre. Pero, desde luego, sí podemos pensarnos. Nos aparecemos entonces, para nuestra sorpresa, como infinitos, cuando en la vida cotidiana nos sentimos, sin embargo, tan absolutamente finitos». La reflexión no es un intuir, sino un pensar absolutamente sistemático, un concebir» [Benjamin, 2000:58-59].

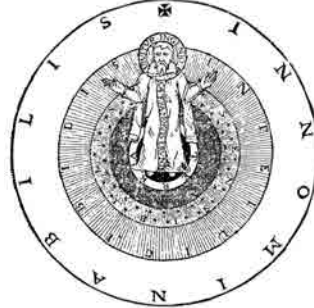
especulación, listo para encontrar su sitio en el cuadro general de las disciplinas o en un diccionario enciclopédico. Sin embargo, la arquitectura gracias a una duplicación excepcional ocupa una posición particular en el cuadro de las ciencias y las artes: mientras la teoría arquitectónica cuestiona su autodefinición y explora su propia determinación construyendo en estado de mutación perpetua sus límites en un orden aparentemente *conceptual*—desplazándolos en cada momento—, el proyectar arquitectónico ha sido siempre un *discurso*, aunque no desde el principio explícito, un *discurso de la acción*. Y siendo relativo a la acción, presupone e implica por sí mismo la noción de lo limitable, de la “limitabilidad”. Así pues, su propia dispersión, ilimitada desde luego como pensamiento acerca de sí mismo, se confronta con su inmanente y esencial institución de la conceptualidad de lo limitado. Su propia dispersión se confronta con la formación por primera vez del acto de discernir originariamente no en sus representaciones (ni en cualquier otro sitio) sino, y por encima de todo, en la *realidad*. Y es precisamente la realidad, la que por definición y en exclusiva hace que el «orden conceptual» construido por la arquitectura sea de mayor «intensidad»³.

En la *Alegoría del Conocimiento* (1579) de Everard Digby⁴, una imagen por supuesto afín a los círculos mágicos de la tradición mística—algo que aquí no entra en estudio—, es a través de los sentidos y desde la tierra desde donde se contempla lo inteligible. Más allá, hacia un universo alejado, desconocido e inaccesible, se extiende lo innumerable pero siempre a partir y con referencia constante al lugar donde se halla el intelecto. Lo que no puede ser conocido se retiene—en la medida de no poder, evidentemente, representarse en palabras ni en imágenes similares a ello— en tanto que como superficie vacía sobre el papel creada por un círculo concéntrico a la esfera de lo inteligible, cuyo centro común y permanente es la tierra. Así es como lo incognoscible se convierte en representable.

Parecido a un «mapamundi», como escribió D’Alembert en 1751, el *Sistema Figurado de los conocimientos humanos* permite la concentración de los conocimientos sobre la superficie de papel. El orden enciclopédico inscribe los conocimientos sobre una superficie como si fuera una cartografía o una *ibnografía* de lo cognoscible situando sistemáticamente los nombres de las disciplinas en un esquema arborescente. Se explora

³ Aunque la teoría arquitectónica aparentemente no se identifica con un sistema filosófico, sí se sitúa entre las demás «construcciones intelectuales», cabe aquí añadir: «Pero estas construcciones [los sistemas filosóficos] intelectuales surgieron como descripción de un orden de las ideas. Cuanto mayor era la intensidad con la que los pensadores trataban de trazar la imagen de lo real en ellas, tanto más rico tenía que resultar el orden conceptual por ellos desarrollado» [Benjamin, 1990:14].

⁴ «This is a symbolic representation of human knowledge proposed as a summary or *argumentum* of book II of the *Theoria Analytica* (London, 1579) by the anti/Ramist Everard Digby. Ramists would produce the argument of a work by “logical analysis”, not by anything like this; for the allegorical density of such designs was repugnant to the semigeometrized Ramist sensibility. The human mind, pictured as an old man who “lives by his inborn genius” (*vivitur ingenio*) and whose connection with body and earth are marked for death (*caetera mortis erunt*), here looks out through the sensible universe (*sensibilis*), through the intelligible universe (*intelligibilis*), and toward transcendent or unnamable Truth (*innominabilis*)» [Ong, 1974:XVII-XVIII].



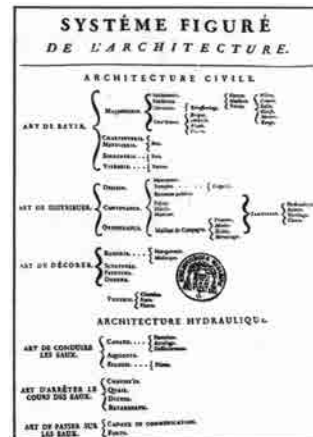
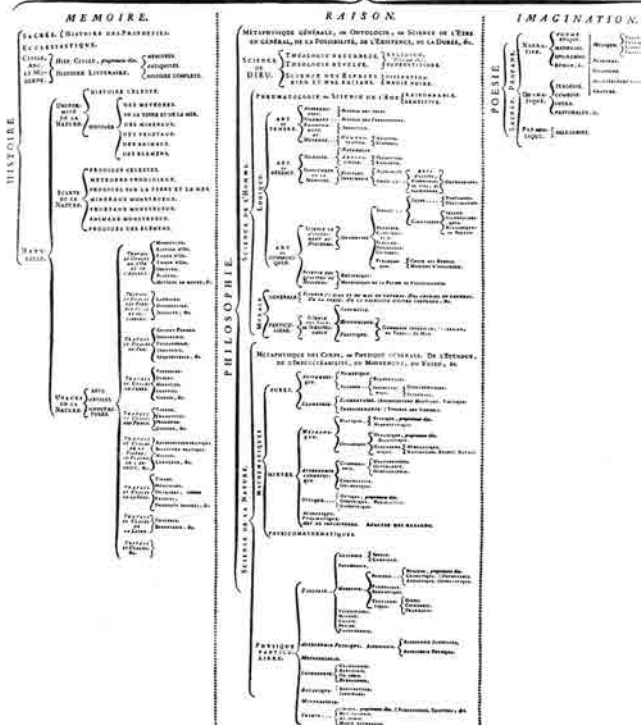
Argumentum Libri secundi.

*P*er metam apprehensionis sublimata mens humana, et propi summi latera insubili pyramide locata, eius beneficio locis, altitudine vides latorem in omnibus circumscriptis figuris huius, quod antea confusis tantum apprehenderat. Ideo, a Angelis. Altius quos simul ac naturales in se eorum, deterram, demittunt, haud aliter atq, si qui per multos gradus gressus, difficilem cacumen montis adulescerat: cuius simul operata altitudine, non coniectis emorem ad cacumen montis methodum vultu, dirigentem clara luce ostentat, et praefert ut in hoc figura.

Digby, Everard, *La Alegoria del Conocimiento*, 1579

***SYSTÈME FIGURÉ
DES CONNOISSANCES HUMAINES.**

ENTENDEMENT.



Sistema figurado de los conocimientos humanos. Diderot, Denis, *Enciclopedia* (tomo I), 1751

La primera representación sistemática de los conocimientos arquitectónicos. Daviler, Charles, *Dictionnaire des Termes d' Architecture*, 1691.

la verdad «desde fuera»⁵ y desde lo alto, donde el filósofo contempla (*theorein*) la extensión y las interrelaciones de los conocimientos. La *Enciclopedia*, en palabras de sus fundadores, consiste en reunir los conocimientos «dispersos por la faz de la tierra»⁶, «en el espacio más pequeño posible y en situar, por decirlo así, al filósofo por encima de ese vasto laberinto, en un punto de vista muy alto desde donde pueda dominar a la vez las ciencias y las artes principales, abarcar de una ojeada los objetos de sus especulaciones y las operaciones que puede hacer sobre estos objetos; distinguir las ramas generales de los conocimientos humanos, los puntos que los separan o que los unen, y hasta entrever a veces los caminos secretos que los unen» [D' Alembert, 1984:76]. La *Enciclopedia*, como escribió D' Alembert en el *Discurso preliminar de la enciclopedia* (1751), «es un especie de mapamundi que debe mostrar los principales países, su posición y su dependencia mutua, el camino en línea recta que hay de uno a otro, camino muchas veces ocupado por mil obstáculos que sólo pueden conocer en cada país los habitantes o los viajeros, y que sólo pueden ser mostrados en mapas particulares muy detallados. Estos mapas particulares serán los diferentes artículos de la Enciclopedia, y el mapamundi será el Árbol o el Sistema figurado» [D' Alembert, 1984:76].

En la *Alegoría del Conocimiento*, el hombre (el ingenio) ocupa el centro hallado *sobre la tierra*. Cada lector-observador refleja su propia presencia en el centro de la imagen alegórica. En la *Tabla de los conocimientos humanos* el hombre se hizo «centro común»⁷ para el proyecto enciclopédico, pero un *centro en división* contemplado «desde fuera», como además se contempla la imagen “realista” y abreviada del mundo en un mapamundi. La división según las facultades del hombre: memoria, razón e imaginación —o lo que es lo mismo: historia, filosofía y poesía— es la que guía la fijación de cada arte, oficio o ciencia en ese mismo «espacio» y es la que justifica la posición del hombre en el centro pero ya un centro ficticio e idealizado. La superficie unificadora de lo inteligible de la *Alegoría del Conocimiento* ha sido dividida sistemáticamente a través de la rigurosa disposición sobre ella de las palabras-términos, las cuales constituyen los lugares⁸ o

⁵ «En la medida en que la filosofía está determinada por dicho concepto [decimonónico] de sistema, corre el peligro de acomodarse a un sincretismo que intenta capturar la verdad en una tela de araña tendida entre los conocimientos, como si viniera volando desde fuera» [Benjamin, 1990:10]. La descripción de D' Alembert, que se cita a continuación, viene a sellar la validez de este comentario.

⁶ En la voz “Enciclopedia” da Diderot la siguiente definición: «ENCICLOPEDIA, s.f. (*Filosof.*). La palabra significa *encadenamiento de conocimientos*; está compuesta de la preposición griega *εν*, *en*, y de los sustantivos *κύκλος*, *círculo*, y *παιδεία*, *conocimiento*. Efectivamente, el objetivo de una *Enciclopedia* es reunir los conocimientos dispersos por la faz de la tierra, exponer su sistema general a los hombres con los que vivimos y transmitirlos a los hombres que vengan detrás de nosotros [...]» [D' Alembert y Diderot, 1974:69].

⁷ «¿Por qué no habíamos de introducir al hombre en nuestra obra según está colocado en el universo? ¿Por qué no habíamos de hacer de él un centro común? [...] He aquí lo que nos ha determinado a buscar en las facultades principales del hombre la división general a la que hemos subordinado nuestro trabajo» [D' Alembert y Diderot, 1974:82].

⁸ Walter Ong ha destacado las dos interpretaciones en cuanto a los loci comunes: o «“fundamentos” de la argumentación» como «causa, efecto, oposiciones, semejanzas», o «colecciones de refranes sobre varios tópicos» como «dealtad, amistad» etc. [Ong, 2002:110-111]. Y en otro lugar explica: «El

temas⁹ según los cuales el hombre pudiera orientarse dentro de «este vasto laberinto» del conocimiento. De hecho, la *Tabla* es el índice de los términos de un texto sin autor, un índice que finalmente no está dirigido a la lectura: es la construcción conceptual yacente de la *Enciclopedia*.

Este «espacio pequeño», sin duda, es el espacio común, la superficie de papel donde tanto lo innombrable, alegóricamente mostrado, como lo definido, sistemáticamente representado, pueden situarse.

La *Tabla*, sin embargo, es también *Árbol* donde todos los trayectos posibles por recorrer entre los diversos «países»-ramas están a disposición del lector para que los elija, aunque los autores del *Árbol* hayan procurado indicar una dirección: según el «orden dialéctico»¹⁰ del método divisorio de Petrus Ramus¹¹ (1515-1572). Toda una serie de divisiones y subdivisiones tenían la fuerza, según los seguidores de tal método, de mostrar esquemáticamente el camino mismo de la mente¹². «El análisis abre las ideas como cajas» [Ong, 1974:315] sostenían, pero en ellas *las imágenes se habían omitido del*

desarrollo de un tema era considerado como un proceso de “invención”, es decir, de hallar en los argumentos que otros habían explotado siempre, aquellos que fueran aplicables en cuestión. Se suponía que estos argumentos se encontraban (según Quintiliano [siglo I d. C.]) en los “tópicos” (*topoi* en griego, *loci* en latín), y a menudo se designaban como los *loci communes* o lugares comunes, pues se creía que proporcionaban argumentos comunes para todo tipo de asuntos» [Ong, 2002:110].

⁹ «[...] what psychologically differentiates a topical classification from a categorical classification (and a topical logic from a categorical class logic) is the fact that the supreme genera or classes themselves are thought of not in a concept which echoes, however faintly, an auditory approach to knowledge, but rather in a concept formed on exclusively visualist, spatial analogies. A “topic”, in its Greek (*τόπος*), Latin (*locus*), English (place, or locus), and other vernacular forms [...] is conceived of, analogously of course, as a place or location – a formulation connected with the related notion of literary “theme” (*θέμα*, that which is placed or laid down). In this formulation, discourse itself is conceived of as the sort of thing that can be moved into and out of the “places”» [Ong, 1974:112].

¹⁰ Frances Yates describe el método ramista, que se había consagrado a partir de la segunda mitad del siglo XVI [Carpo, 2003:185 (nota 6)], como: «un método nuevo por lo que todas las materias habrían de ser dispuestas en un «orden dialéctico». A este orden se le dio una forma esquemática en la que los aspectos «generales» o inclusivos de la materia correspondiente aparecían en primer lugar, descendiendo desde allí, a través de series de clasificaciones dicotómicas, a los aspectos «especiales» o individuales» [Yates, 2005:258].

¹¹ La ambición de este método fue presentar un asunto de manera más completa: «Un libro de texto ramista sobre un asunto dado no sostenía un intercambio reconocido con algo que no fuera su tema mismo. Ni siquiera aparecían dificultades o “adversarios” [en lugar de adversarios, “disertaciones” (*scholae*) ubicadas fuera del arte autónomo]. Un tema de estudio o “arte”, al presentarse debidamente según el método de Ramus, no entrañaba ninguna dificultad (según los seguidores de Ramus): si se definía y dividía de la manera indicada, todos los aspectos del arte resultaban plenamente evidentes y el arte en sí, completo y autónomo» [Ong, 2002:133].

¹² Pero en esta pretendida claridad en la exposición de la argumentación: «emerge una buena cantidad de misticismo. [...] Ramus concibe que su misión es restaurar el arte de la dialéctica en su forma «natural», en su naturaleza prearistotélica, socrática, prístina. Esta dialéctica natural es la imagen en la *mens* de la eterna luz divina. El retorno a la dialéctica es un retorno a la luz desde las sombras» [Yates, 2005:266]. Y también: Ramus pierde «algo de su aparente racionalidad. [...] Imponiendo a toda materia el orden dialéctico, la mente podrá ascender y descender desde los especiales a los generales y viceversa. El método ramista empieza a aparecer poco menos que una concepción mística [...]» [Yates, 2005:266-267].

*todo*¹³ y las palabras divididas debían de ser, por antonomasia, escritas. Sólo siendo así se las podría poner en un lugar, en «el espacio más pequeño posible» donde las relaciones entre las palabras podrían ser analizadas y fijadas en esquemas arborescentes. Aunque las palabras se visualizan así según una concatenación de divisiones, para conseguir tal cosa, deberían antes abstraerse –algo bastante paradójico– de todo lo que en ellas era «no-espacial»¹⁴. Y en ello no se incluye sólo el sonido, la voz y la expresión emotiva: las palabras deberían pretender el ignorar su región de «multivocidad» [Heidegger, 2000:142] con la *concentración puntual* y la *limitación total*, en cierto sentido, de su significado gracias a la supuesta coherencia al sistema.

Las palabras se tornan *términos*. Los límites entre ellos son obstáculos en definitiva impermeables. Las dicotomías excluyen las yuxtaposiciones, las ambigüedades y las superposiciones entre los significados de las palabras.

En la *Tabla* enciclopedista de los conocimientos, la arquitectura es la única que aparece simultáneamente en las tres categorías siendo dividida en tres ramas¹⁵: “arquitectura práctica” en la rama de la Memoria, “arquitectura militar” en la de la Razón, y la “civil” en la Imaginación. La arquitectura escapa de una clasificación exhaustiva, de una definición sistemática y de una constitución como término único, se niega a clasificarse en un sólo régimen de representación, sea histórica, filosófica o poética. Se niega a hallarse por completo en la superficie del papel por no ser una construcción de laboratorio ni puramente especulativa ni tampoco una construcción arbitrariamente embellecida, sino por ser un discurso cargado de realidad. Entonces ¿cómo es posible empezar a pensar “sistemáticamente” sobre ella mientras se niega a encontrar una posición unívoca en el cuadro total de las representaciones?

En la rama de la Imaginación¹⁶, en un sitio separado de la poesía y demarcado por una *línea*, se pone la arquitectura¹⁷ junto a la música, la escultura, la pintura y el grabado.

¹³ «Y lo que sobre todo desaparece del sistema ramista son las imágenes, las emotivamente percusivas y estimulantes imágenes, cuyo uso se había difundido a través de los siglos desde el arte del retórico clásico hasta esta época» [Yates, 2005:260].

¹⁴ «For at the hart of Ramist enterprise is the drive to tie down words themselves, rather than other representations, in simple geometrical patterns. Words are believed to be recalcitrant insofar as they derive from a world of sound, voices, cries; the Ramist ambition is to neutralize this connection by processing what is of itself nonspatial in order to reduce it to space in the starkest way possible» [Ong, 1974:89].

¹⁵ La primera representación sistemática de la arquitectura, según Werner Szambien, fue realizada por Davilier en 1691: «Señalemos que la concepción de diccionario va pareja a la primera representación sistemática de los conocimientos arquitectónicos, el «Sistema figurado de la arquitectura» que establece una división tripartita de la arquitectura civil en construcción, distribución y decoración. Dicha división seguirá siendo válida hasta finales del siglo XVIII, para ser a continuación rechazada por Durand» [Szambien, 1993:25].

¹⁶ «La distribución general de los seres en espirituales y materiales da lugar a la subdivisión de las tres ramas generales. La Historia y la Filosofía se ocupan igualmente de estas dos clases de seres, y la imaginación sólo trabaja sobre los seres puramente materiales, nueva razón para ponerla la última en el orden de nuestras facultades» [D' Alembert, 1984:81].

¹⁷ Ya desde la tradición vitruviana la arquitectura intentó encontrar un sitio entre las demás ramas del conocimiento «para mejor poder situarla como señora de las artes» [Szambien, 1993:19]. Ya desde el siglo XVI los esfuerzos iban a convertirse en más sistemáticos. Una muestra de la

Ninguna línea parecida ha sido trazada en la *Tabla-Árbol* enciclopedista. Esta línea sacude el fundamento supuestamente sólido de identidad y diferencia¹⁸ (que asegura la eficiencia del sistema) y deja una grieta en la opacidad del sistema arborescente para que la superficie de lo incognoscible aparezca en pleno poder.

Esta línea separa, sin desatar, la poesía de la arquitectura¹⁹; discierne pero no aleja la una de la otra²⁰; se niega a oponer la arquitectura a la poesía, a compararlas o a yuxtaponer la una con la otra, se niega a relacionarlas; también es la excusa de evitar relacionar las artes gráficas «iletradas» entre sí. En el fondo, la línea simboliza una similitud por no poder alcanzar según el *esprit de système* la igualdad. Esta línea revela una grieta en la aparente continuidad del orden arborescente, del conocimiento en-ciclo-

argumentación de aquella época: en *Pandectae* de Gesner publicado en 1548-49: «La sexta rama del *arbor scientiae* de Gesner está dedicada a la geometría, que *no* comprende la arquitectura. El autor se justifica: «Pintura y arquitectura, artes liberales y en gran medida independientes de la geometría, serán tratadas entre las artes mecánicas y vulgares, no porque sean propiamente mecánicas o vulgares, sino porque hoy las ejercen más los incultos que los letrados». En efecto, el capítulo decimotercero (o «rama»), dedicado a las «artes iletradas», presenta en primer lugar a la arquitectura y sus subdivisiones temáticas. Siguen, en este orden, equitación, transportes, barcos, atuendos, perfumes, barberos, balneoterapia, alquimia y sus correspondientes subclases, pintura, alimentación, comercio, atletismo, charlatanería, prostitución y agricultura» [Carpo, 2003:185-186]. En la *Bibliotheca Selecta* de 1593, por Antonio Possevino: «Como la pintura y la escultura, explica Possevino, artes que algunos consideran mecánicas o «banaúsicas», la arquitectura depende por completo del dibujo, que es su fuente y su directriz. Una vez asociada –con las artes vasarianas del dibujo– a las ciencias matemáticas, junto a la música, la geometría, la cosmografía y la geografía, la arquitectura se ennoblece. El dibujo no ensucia las manos no fatiga el cuerpo. Nada de *banausisch* queda en la práctica de las Bellas Artes; como toda disciplina intelectual, la arquitectura requiere *ratio y methodus*» [Carpo, 2003:190].

¹⁸ Sobre el proyecto de «un corpus de los conocimientos unificado al fin», por ejemplo en una *Enciclopedia* alfabética o analítica del saber, «importa poco que estas tentativas no hayan alcanzado la perfección o que no haya cumplido del todo el designio que las hizo nacer: todas ellas manifiestan, en la superficie visible de los acontecimientos o de los textos, la profunda unidad que la época clásica había instaurado al dar al saber, como pedestal arqueológico, el análisis de las identidades y de las diferencias y la posibilidad universal de una ordenación» [Foucault, 2006:242, 243].

¹⁹ En el *Prospectus* de la *Enciclopedia* Diderot explica la posición de la arquitectura en la rama de «Imaginación»: «O el tema de un poema es *sagrado*, o es *profano*; o el poeta cuenta cosas pasadas, o, poniéndolas en acción, nos las hace presentes; o da cuerpo a seres abstractos e intelectuales. La primera de estas poesías será *narrativa*; la segunda, *dramática*; la tercera, *parabólica*. [...] Entendemos aquí por *poesía* solamente lo que es ficción. Como puede haber versificación sin poesía y poesía sin versificación, hemos creído oportuno no considerar la *versificación* sino como una cualidad del estilo, e incluirla en el arte oratoria. En cambio, incluiremos la *arquitectura*, la *música*, la *pintura*, la *escultura*, el *grabado* etcétera [...] El *poeta*, el *músico*, el *pintor*, el *escultor*, el *grabador*, etcétera, imitan la Naturaleza» [D' Alembert, 1984:179].

²⁰ «[...] los críticos creyeron durante dos siglos [XVI-XVII] que el principal parecido del poeta con el pintor estaba en la viveza pictórica de la representación, o, más exactamente, de la descripción: en la facultad de pintar ante los ojos del espíritu claras imágenes del mundo exterior, igual que el pintor las reflejaría en un lienzo. [...] podemos pasar a preguntarnos por qué los críticos que llamaban pintores a los poetas, identificaban también, prácticamente, el arte de la pintura con el de la poesía» [Lee, 1982:15].

pédico. Incluso en este ciclo completo y total de las representaciones el conocimiento no puede escapar de su propia, y en fin, inherente discontinuidad²¹.

En la *Tabla-Árbol* de la *Enciclopedia* la imagen se había exiliado como un no-poder-clasificarse²², como un no-poder-imponerse bajo un sistema. La vecindad de las palabras había sido gobernada por la ley de causa y efecto y la ley de igualdad²³. El primer artículo del *Diccionario Abreviado de Surrealismo* (1938) fue dedicado a lo “Absurdo”. En el *Primer Manifiesto* de Breton (1924) el surrealismo se denominó *paradójicamente* «diccionario del pensamiento»²⁴; un diccionario cuyos términos se dirigían hacia aquel «punto» donde no existiera ninguna «contradicción»²⁵. Pero aunque se alcanzara esto, seguiría siendo un diccionario: «¿Existe algo más razonable que un diccionario?» [Barthes, 2002:187]. Sin embargo, si pensamos que un diccionario²⁶ es algo por antonomasia realizado por escrito, entonces el surrealismo en tanto que diccionario sería la inagotable dedicación al jugueteo irónico con la contradicción, ya que es más fácil percibir las contradicciones en la escritura que en el habla [Goody, 1985:21].

El surrealismo sería aquel diccionario donde las palabras pudieran moverse hacia todas las direcciones cuya composición sería parecida a la combinatoria de las letras en la caja de un impresor del siglo XVIII, en la cual el único orden sería el alfabético. Los

²¹ «Pero tal discontinuidad del método científico, muy lejos de determinar un estadio inferior y provisional del conocimiento, podría, por el contrario, promover positivamente la teoría de éste, si no se interpusiera la presunción de aprehender la verdad (que sigue siendo una unidad sin fisuras) mediante una integración enciclopédica de los conocimientos. [...] Las grandes articulaciones que determinan no sólo la estructura de los sistemas, sino también la terminología filosófica (las más generales de las cuales son la lógica, la ética y la estética), no adquieren su significado en cuanto denominaciones de disciplinas especializadas, sino en cuanto monumentos de una estructura discontinua del mundo de las ideas» [Benjamin, 1990:15].

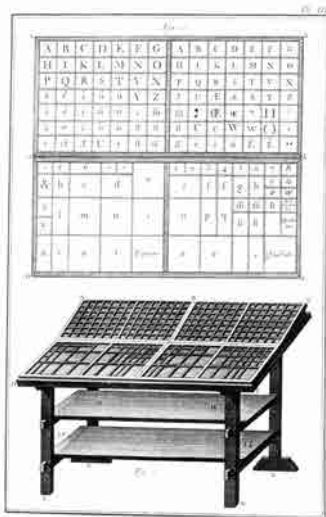
²² «Los historiadores, por ejemplo, siempre dicen que les cuesta más clasificar imágenes que textos. Aunque sólo sea porque un texto, al menos, se puede clasificar alfabéticamente, mientras que para las imágenes no hay alfabeto, no hay un criterio dado que te permita saber cómo vas a clasificarlas» [Didi-Huberman, 2007].

²³ Diderot, en «Additions pour servir d' éclaircissements à quelques endroits de la *Lettre sur les sourds et muets*»: «La percepción de las relaciones es uno de los primeros pasos de nuestra razón. Las relaciones son simples o compuestas. Siendo la percepción de las relaciones simples más fácil que la de las relaciones compuestas, y siendo la de la igualdad la más simple de todas las relaciones, es natural preferirla; y así se ha hecho. Por esta razón, las alas de un edificio son iguales y los lados de las ventanas son paralelos» [Vidler, 1997:52-53].

²⁴ «SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un diccionario del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» [Breton, 1999:399].

²⁵ Del *Segundo Manifiesto Surrealista* (1930): «Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto» [Breton, 1999:414].

²⁶ El diccionario aquí en su dimensión poética: «Valiosa paradoja: el diccionario familiariza y acostumbra, y, al mismo tiempo, desorienta y hace divagar: da firmeza al saber y agita la imaginación. [...] se convierte [el diccionario] muy fácilmente en un punto de partida, se evade hacia otras palabras, otras imágenes, otros deseos: el diccionario está dotado de una función poética» [Barthes, 2002:189].



Caja del Impresor. *Enciclopedia* (lámina 68), c.1750



CADÁVER EXQUISITO Juego consistente en que varias personas componen una frase o un dibujo en cada uno de los pliegues de un papel sin que ninguna de ellas pueda saber qué han escrito o dibujado las anteriores. El ejemplo clásico que ha dado nombre al juego se obtuvo con este procedimiento: *El cadáver – exquisito – beberá – el vino – nuevo.*

Diccionario abreviado del surrealismo (1938), pp. 25-26



IMAGEN «La imagen surrealista más fuerte es aquella que presenta el grado más elevado de arbitrariedad, aquella que

cuesta más tiempo traducir al lenguaje práctico, tanto si entraña una gran dosis de aparente contradicción, tanto si uno de los términos que la forman está curiosamente escondido, tanto si, anunciándose sensacional, parece desnudarse con languidez (que cierre brusca-mente el ángulo de su compás), tanto si se libera de una justificación *formal* irrisoria, tanto si es de orden alucinatorio, tanto si presta naturalmente a lo abstracto la máscara de lo concreto, o a la inversa, tanto si implica la negación de alguna propiedad física elemental, tanto si desencadena la risa» (A. B.).



Diccionario abreviado del surrealismo (1938), p. 51

términos de este diccionario inicialmente pertenecerían por completo a la esfera lingüística y aunque no fueran términos sistemáticos y razonablemente ordenados, sí serían términos por perder todo «el grosor del “sentido”»²⁷. Igual que el significado de cada término se da sólo por la posición en la *Tabla* del Sistema enciclopédico, el significado de cada término del surrealismo y su propio diccionario se daría por la arbitrariedad (y su consecutiva ley) de la disposición espacial de cada uno. En el primer caso, el sentido de las palabras será el del cuadro total²⁸; en el segundo será el surgido por la «aproximación fortuita» de un término a otro, donde al final surgiría la imagen²⁹.

El programa

Los proyectos de referencia y las palabras sueltas iniciales son lo yacente en el glosario. Constituyen el material por tratar con anterioridad a su redacción. Los *proyectos de referencia*, por fragmentarse en imágenes-vistas parciales enfocadas a un asunto determinado, y las *palabras iniciales*, tanto por extenderse y limitarse en conceptos como por ser orientadas a determinados acontecimientos históricos, consiguen con-ponerse en un marco común. Es decir, ambos, los proyectos de referencia y la lista de las palabras iniciales, entretujan –sin dejar de tomar en consideración el contexto histórico de los proyectos y las referencias históricas de cada concepto– un nuevo conjunto *primordialmente textual*: el del glosario.

Sin embargo, la precisión de esta breve exposición del procedimiento de fijación en la presente investigación no evita un encadenamiento de cuestiones y dudas al respecto. ¿Por qué cuestionarse acerca del modo de exposición escrita de una tesis doctoral y concretamente de una tesis sobre arquitectura? ¿Por qué organizar el texto de la presente tesis doctoral alrededor de palabras y por encima de palabras-lemas de un glosario?

Normalmente, una tesis sobre arquitectura y concretamente sobre el proyectar arquitectónico no puede sino indagar o al menos referirse a unos proyectos determinados movilizándolo, según el campo de las cuestiones marcadas al principio, una suma de

²⁷ «[...] el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del “sentido”. Imagen y lenguaje tienen precedencia» [Benjamin, 1998:45].

²⁸ «Entre el signo y su contenido no hay ningún elemento intermediario, ni ninguna opacidad. [...] el sentido no podrá ser más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el *cuadro* completo de los signos. [...] El cuadro de los signos será la imagen de las cosas» [Foucault, 2006:72].

²⁹ «[...] de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. [...] Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso» [Breton, 1999:406-407].

nociones las cuales –aunque especializadas en cada contexto y alteradas (incluso torcidas a veces) por ser incorporadas en el discurso propio del autor–, pertenecen a una esfera conceptual en cuya superficie es donde se instalan intencionadamente un conjunto de términos con la pretensión de llamarse arquitectónicos. Si en realidad existe una terminología propia de la arquitectura en el perímetro de la esfera conceptual, común para todos los arquitectos, y si únicamente existe, hoy día, una enumeración, más que esfera conceptual, de palabras-términos «mecánicamente» fijados [Heidegger, 2000:142] en un diccionario temático de arquitectura, queda por verlo.

Pero, la pregunta insiste: ¿cuál es la razón para fundamentar una investigación en arquitectura no únicamente en algunos proyectos de referencia, sino también y en paralelo en esa lista de palabras aparentemente desconectadas entre sí? Y si por lo menos al principio es suficiente aplicar el término “palabra”, mientras ellas dentro del marco de la investigación se extienden y se jerarquizan, se desplazan y se trascienden, se delimitan y se excluyen mutuamente ¿no sería, entonces, legítimo dudar sobre el término “palabra”, es decir, cuestionar sobre la distinción entre nociones afines a primera vista como “palabra”, “término”, “concepto” o incluso “idea”? Precipitadamente, sin duda, y sin explicación adicional, estas palabras por ser puestas dentro del marco de la investigación, se han llamado conceptos, señalando así, obviamente, una dirección. La pregunta insistente sobre por qué “conceptos”, gradualmente se enriquece: ¿cómo se construyen estos conceptos a partir de las palabras iniciales en esta investigación, o en otras palabras, cómo se construye la noción misma de concepto para este estudio?

De hecho, las dudas anteriores conducen desde la problemática evidente, aunque externa a primera vista, sobre el modo de exposición y el método de la tesis hacia la pregunta fundamental sobre la palabra, hacia el universo del lenguaje y de la expresión, y en ello, entre ello y a través de ello, hacia el «no-lugar»³⁰ del lenguaje, es decir, hacia la *escritura*, ya que la palabra en cuestión es primariamente y por esencia escrita, puesta en un catálogo de palabras o en la tabla del diseño del arquitecto, y que el concepto en cuestión es, en cuanto construido, fundamentalmente fijado.

Según lo antes descrito, el glosario es una modalidad textual, o, para ser más precisos, el presente glosario es una modalidad *primordialmente* textual. Puede que el resultado de la investigación se concrete indudablemente por escrito, sin embargo el glosario se compone tanto de *fragmentos textuales* como de *imágenes*: se compone de fragmentos textuales cuyo contenido es descriptivo, demostrativo, reflexivo en los cuales las citas verifican lo expuesto, condensan lo presentado, interrumpen e incluso desvían el

³⁰ Acerca de la bien conocida «enciclopedia china» de Borges: «Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. Los animales “[i] que se agitan como locos, [j] innumerables, [k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello” ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?» [Foucault, 2006:2].

hilo de la argumentación³¹; y de imágenes por escrito, vistas parciales de los proyectos en cuestión, ejemplos surgidos durante la indagación de los conceptos, datos históricos y casos significativos para la investigación. Pero, ¿por qué imágenes junto a fragmentos textuales, es decir de qué sirve llamar a unos fragmentos, ejemplos o datos determinados como imágenes? En cualquier caso, los fragmentos textuales y las imágenes de los proyectos de referencia, de los conceptos de referencia y del contexto histórico de la investigación se hallan en vecindad por compartir entre ellas, dentro del glosario, la formalidad de lo textual. El glosario es una modalidad *textual* y es en ese mismo punto donde se duplican, se cruzan y hasta se superponen las cuestiones respecto a ello.

El glosario sí es el modo de exposición de la presente tesis y por ser así, la indagación acerca de esta modalidad textual es una consecuencia inevitable de esta decisión. Pero a pesar de esto, el cuestionarse acerca del glosario es simultáneamente el indagar del acto mismo de escribir; el indagar aquel gesto de poner una palabra sobre el papel, similar a aquellas palabras sueltas del fenómeno en cuestión, pero en una hoja de papel aunque no fuese necesariamente la del arquitecto-proyectista. Por lo tanto y según esta consideración, la cuestión acerca del glosario se franquea por ser desplazada y simultáneamente duplicada: ¿qué es lo propio de la modalidad del glosario entre las demás maneras disponibles para organizar el pensamiento —y por consiguiente para exponer la investigación— *por escrito*? La fijación «por escrito» del pensamiento presupone la anterior y primaria existencia fundamental de la palabra en tanto que palabra separada del flujo del habla y la actualidad de la voz. Y preguntamos: esta fijación «por escrito» ¿hasta qué grado ha influido en el acto mismo de expresar lo pensado y en el acto de organizar-clasificar la experiencia en su espontaneidad fenoménica? Y este despegar de la palabra desde el continuo de la frase oralmente expresada y transportarla fuera de su ambiente “natural” de la voz y fuera de la acción, ¿ha sido, en fin, un desvío de su identidad y de su verdadero sentido?

Así pues, se cuestiona en este artículo la palabra escrita en cuanto perteneciente al presente glosario y también e indirectamente se deja entrever la dirección según la cual se desplegará la investigación respecto a aquella palabra suelta del fenómeno en cuestión.

Enfocamos en la palabra escrita y en sus *estratificaciones*: como marca duradera-punto de partida de su definición léxica y término (signo sistemático y surrealista) de un lenguaje; como delimitación de su propia región por la abstracción del mundo que nos rodea (concepto) y por la denotación al borde de ello (nombre); también la palabra escrita, como índice de aquella región de esencia (lo inmutable de la palabra) donde palpitan, en estado de mutación, sus significados en su actualidad y devenir histórico; y en fin como mediadora, en cuanto escrita, entre el deseo y el actuar humano, entre la intención y su respectiva proyección hacia la realidad.

³¹ «En esta forma de «fragmentos de pensamiento», las citas tienen la doble tarea de interrumpir el flujo de la presentación con la «fuerza trascendente» (*Schriften* I, 142-43) y al mismo tiempo, de concentrar dentro de ellas aquello que se presenta» [Arendt, 2001:201].

Enfocamos en la palabra escrita y en sus *localidades*: por oposición a la palabra oral, la palabra escrita se toma como algo visible y en cierta manera espaciado, como algo que es posible descontextualizar del flujo del habla, destacarse y conexasionarse con las demás palabras, ponerse en un sitio determinado incluso en cercanía con otro tipo de marcas gráficas. Abstraída de la frase y del continuo del habla, puesta en una *lista* o catálogo de palabras –como el del glosario– la palabra escrita se descontextualiza de la actualidad de la voz, la actualidad del “yo – hablo/estoy-ahora/aquí”, pero, aunque fuera así, había sido también fundadora-mediadora de una captación intelectual del mundo circundante – aunque fuera en el pasado lejano primaria o al menos elemental– por permitir la retención de las cosas en una *clasificación*.

La aproximación a la palabra escrita en sus *estratificaciones* y *localidades* trae adelante cada vez un aspecto de la palabra escrita debilitando las demás y manteniendo constantemente activo el movimiento bilateral entre la «corporeidad» de la palabra y su «diafanidad»³² significativa, entre la secuencia sintáctica de la frase y la esquematización de la palabra; y estas oscilaciones siempre respecto al actuar del hombre habitando-el-mundo.

Una modalidad metodo-gráfica

Palabra de origen latino derivada de “*γλώσσα*” (*glossa*, lengua en griego antiguo), el glosario, al contrario de un diccionario, era en su primera aparición en la época helenística³³ una recopilación de palabras raras o de términos encontrados en las obras de los autores clásicos. El glosario se llamaba en aquel entonces “*Λέξεις*”, (*Lexeis*, Palabras) y las palabras siendo arrancadas de su contexto discursivo y oral, se asimilaban, ya en aquel entonces, a las cosas³⁴. Algunas palabras merecían ser puestas –como si se tratase

³² El significado «está presente inmediatamente en el acto de expresión. Esta presencia inmediata consiste en que el «cuerpo» fenomenológico del significante parece borrarse en el momento mismo en que se produce. [...] Se reduce fenomenológicamente él mismo, transforma en pura diafanidad la opacidad mundana de su cuerpo. Este borrarse del cuerpo sensible y de su exterioridad es *para la consciencia* la forma misma de la presencia inmediata del significado» [Derrida, 1995:135].

³³ A partir de 300 a.C. en Alejandía y luego alrededor de su biblioteca había surgido un gran interés por la lexicografía, como afirma Lionel Casson: «The rare and archaic words that turned up in Homer and the other older poets had always interested Greek intellectuals. The first formal attempt to treat them was made by a poetscholar, Philitas, who lived around 300b.C. He compiled a work called *Miscellaneous Words*, in which he commented, in no systematic arrangement, on a mix of such terms. [...] Zenodotus [200-185 a.C., el primer director de la biblioteca de Alejandía], following in Philitas’ footsteps, made a similar compilation and introduced, as we noted earlier, the great improvement of putting the entries in alphabetical order. Aristophanes of Byzantium took the next logical step: in a work called *Lexeis*, or “Words” [nombre correspondiente al término posterior “glosario”], he included words of all kinds, currents as well as old, that in some way called for comment or explanation» [Casson, 2002:43-44].

³⁴ Aunque por definición «la escritura hace que las “palabras” parezcan semejantes a las cosas porque concebimos las palabras como marcas visibles que señalan las palabras a los decodificadores [...]» [Ong, 2002:20], este carácter material de la palabra no ha aparecido elocuentemente antes del siglo VI a.C. con Simenides de Ceos (556-468) [Galí, 1999:171].

de un coleccionismo de cosas, más que unidades lingüísticas— en recopilaciones y antologías, debido a su peculiaridad entre las demás. Por otra parte, de la acumulación del saber surgió la necesidad de otro modo de ordenar el conocimiento: no por obras particulares, sino por palabras o nociones. Así, empezó el estudio lexicográfico para que el significado de las palabras se hiciera inteligible o, metafóricamente, “legible” para todos los lectores, aunque pocos en aquellos tiempos.

Comúnmente el glosario consiste, por definición, en un breve catálogo de palabras difíciles de entender respecto a un asunto, perteneciente a un ámbito específico o una determinada obra escrita. En el glosario se da la explicación y varios comentarios (glosas) respecto a cada una de aquellas palabras desconocidas o ambiguas que el autor del glosario supone que provocarán confusión al lector. Pero si lo anterior constituye la definición corriente del término “glosario” ¿qué es lo propio de esta modalidad textual?

Puede que el glosario apareciera en la época helenística como estudio lexicográfico de las obras de los sabios del pasado, pero se distancia de una simple lexicografía y por supuesto de una enciclopedia, ya que no se refiere a todas las palabras de una lengua, ni tampoco al universo de las cosas³⁵. De hecho, el glosario es una forma textual compuesta por una *lista* de palabras —fenómeno que existe «ya desde los inicios mismos de la historia de la escritura»³⁶— acompañada de los *artículos* que las explican. También el glosario, como forma textual derivada usualmente de otro texto u obra, comparte con la mentalidad medieval el *comentario* como exégesis y «descubrimiento de un contenido oculto» en los fragmentos de la obra en cuestión y comparte con la mentalidad de la cultura de la imprenta el *análisis*³⁷ textual como descontextualización y fragmentación rigurosa —palabra por palabra— de una obra determinada³⁸. En el fondo, oscila entre la crítica y el comentario, entre «estas dos maneras del lenguaje de fundar una relación consigo mismo» [Foucault, 2006:86].

³⁵ «Reunimos palabras, damos de ellas una definición: es un diccionario. Reunimos cosas (nombradas, por supuesto), damos de ellas una descripción: es una enciclopedia» [Barthes, 2002:188].

³⁶ «Existen listas limitadas de palabras de varios tipos que datan desde los inicios mismos de la historia de la escritura; sin embargo, antes del establecimiento definitivo de la imprenta, los diccionarios no se ocupan de hacer una suma global de las palabras usadas en cualquier lengua» [Ong, 2002:108].

³⁷ «[...] el lenguaje del siglo XVI se encontraba en una posición de comentario perpetuo [...] para comentar, es necesario el antecedente absoluto del texto; y a la inversa, si el mundo es un entrelazamiento de marcas y de palabras, ¿cómo hablar a no ser en la forma de comentario? [...] Al parecer, la crítica se opone al comentario como el análisis de una forma visible al descubrimiento de un contenido oculto» [Foucault, 2006:84].

³⁸ Un tal análisis, definitivamente, una posibilidad adquirida gracias a la escritura, permitió la realización de obras como diccionarios, gramáticas, o, de manera más elemental, la redacción de índices: «Clasificar las palabras (y las letras) conforme al orden alfabético fue, en efecto, una rutina omnipresente en el taller del impresor. La preparación de cada índice era en sí misma un ejercicio de análisis textual [...]» [Eisenstein, 1994:76].

Los manuscritos medievales «estaban rodeados de glosas y llenos de abreviaturas y anotaciones marginales»³⁹ destinadas a explicar el texto principal. El manuscrito medieval era «una continuidad compacta» [Leroi-Gourhan, 1971:257] tejida por notas y gráficos, mientras que el libro impreso ha sido una enumeración sistemática de partes⁴⁰: capítulos, sub-capítulos, párrafos, sentencias, y así sucesivamente. Sin embargo, a pesar de su articulación aparentemente visual, los primeros libros impresos no transmitían para la gente de aquel entonces una información a través de un contenido escrito, sino que contaban, decían algo directamente al lector-oyente⁴¹ como si reprodujeran por escrito el discurso enunciado por el autor-orador, es decir como si el libro hiciera partícipe al lector-oyente (casi presente) de la ficticia locución.

La imprenta es, sin duda, la que ha permitido esta ordenación –y encima recuperación en índices, tablas de materias y glosarios– del material escrito en términos visuales. A medida que la mentalidad de los amanuenses había persistido por ser dominante una decena de siglos, huellas de esta lógica narrativa, es decir la de “leer” un texto como si fuera oralmente proferido, se encontraban incluso hasta el inicio del siglo XX. Fue cuando el presentar el material textual al lector implicaba dos diferentes aproximaciones, «dos vías»: «una consiste en hacer preceder cada capítulo por un argumento resumido, la otra en hacer preceder o seguir la obra de un cuadro con el contenido, nuestra “tabla de materias”. El argumento del capítulo es una supervivencia de la actitud que exigía del lector una participación elevada de memoria personal y, salvo resurgencia aislada, hoy ha desaparecido. Era, después de la lectura del índice o tabla de materias, una etapa racional hacia el detalle del contenido; [...] la tabla de materias ya no contiene elementos de sintaxis, sino palabras libres gracias a las cuales el lector compone su consulta» [Leroi-Gourhan, 1971:258].

En realidad, estas dos vías de articular visualmente el material escrito corresponden a las dos maneras que el lector tiene a su disposición para «orientarse» ante una obra escrita: o bien, «a lo largo de un trayecto», o bien, «sobre un plano»⁴². En un trayecto se hallan espesamientos y dispersiones o, en otros términos, focos y regiones pero siempre con una orientación, es decir según la dirección que el «argumento resumido» imponía al lector. En un plano se sitúan puntos y no regiones, «palabras libres» ordenadas de manera

³⁹ Y sigue: «Algunos tenían diagramas que mostraban las ramas del saber, esquematizaban conceptos abstractos o conectaban los órganos humanos con los cuerpos celestes. [...] Técnicas tales como diagramas y paréntesis, junto a la costumbre de hacer referencias cruzadas entre un pasaje a otro, no fueron raras entre los compiladores y comentaristas medievales» [Eisenstein, 1994:73].

⁴⁰ «We are confronted with our own present-day habits of thought; for we ourselves think of books as “containing” chapters and paragraphs, paragraphs as “containing” sentences [...]» [Ong, 1974:121].

⁴¹ «The pre-Agricolan [Rudolph Agricola, 1444-1485] mind had preferred to think of books as saying something, of sentences as expressing something, and of words and ideas [...] as signifying or making signs for something» [Ong, 1974:121].

⁴² La cita completa de donde el comentario: «[...]el lector [en los manuscritos medievales] se orienta a la manera del cazador primitivo, a lo largo de un trayecto más bien que sobre un plano. La conversión del desarrollo de la palabra en un sistema de tablas de orientación no ha sido aún adquirida» [Leroi-Gourhan, 1971:257].



Tratado medieval rodeado por una glosa, 1300. Eisenstein, Elisabeth L., *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea*, p. 74

PRIMER LIBRO DE LA ARQUITECTURA
Se trata de las casas privadas, de los caminos, puentes, plazas, xustós y templos

SEGUNDO LIBRO DE LA ARQUITECTURA
En el cual se tratan los dibujos de muchas casas ordenadas por el dentro y fuera de la ciudad, y los dibujos de las casas antiguas de griegos y latinos

TERCER LIBRO DE LA ARQUITECTURA
En el cual se trata de los caminos, de los puentes, de las plazas, de las basílicas y de los xustós

CUARTO LIBRO DE LA ARQUITECTURA
En el cual se describen y dibujan los templos antiguos que hay en Roma y algunos otros que están en Italia y fuera de Italia

Cada capítulo precede por un argumento resumido. Palladio, Andrea, *Los cuatro libros de arquitectura*, 1570, p. 507

TABLE DES MATIERES.

A			
Aigle Royal.	Page 95	Corbeau.	111
Austrache.	101	Cornilles.	<i>ibid.</i>
Anemoes simples, couleur gridelin, comment se peignent.	29. & 52	Ce qu'il faut faire pour calquer.	13
Anemone dite la Latmoye, fleur panachée, couleur de feu.	30	Couleurs (de queues) on se sert dans la miniature.	15. & suiv.
Anscolies couleur colombine.	49	Couleurs (Si les) ne prennent pas, ce qu'il faut faire.	15
Arbres.	64. & suiv.	Comment se délayent les couleurs, & où elles se trouvent.	16. & suiv.
Animaux de différentes espèces, comment se peignent.	90. & suiv.	Comment se gomme les couleurs.	17. & suiv.
	B.	Campanelles de deux différents gridelins.	12. & 42.
Arbeau ou l'Aubifoin qui est bleu, comment se peint.	11. & 50	Colchique, fleur qui se se sur le gridelin.	13
Bourache bleue.	36	Crocus.	<i>ibid.</i>
Bâtimens.	79. & suiv.	Chemille, comment se peint.	14
Bievres.	101	Ciel.	57. & suiv.
Butors.	105	Chemin.	60. & suiv.
Bihoreau.	106	Chairs, ou carnations.	74. & suiv.
	C.	Cheseux.	78
Canards.	102	Christ mourant.	<i>ibid.</i>
Cignes.	99. & suiv.	Christ vivant.	79
Cigognes.	104	Crepe.	90
Canloux.	107		D.
Cocqs.	103	Digitals, (La fleur) couleur jaune.	43
Couleur de bois.	74. & suiv.	Draperie d'une Vierge, d'un S. Pierre, S. Paul, &c.	
Couleur gorge de pigeon.	109		

Tabla de materias. Félibien, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, 1725.

coherente. En el primer caso, el lector establece según sus preferencias la dirección cada vez de nuevo y desde el principio, ya que «es propio de la escritura detenerse y comenzar desde el principio a cada frase» [Benjamin, 1990:11]. En el segundo caso, no obstante, la dirección ha sido aniquilada por el compilador por retener las palabras libres y, por consiguiente, fijarlas de una vez por todas en una lista – ya que el clasificar los nombres en listas presupone una escritura– previa a cualquier lectura ordenada alfabéticamente por falta de otro tipo de interrelaciones para impedir de esta manera una disposición arbitraria⁴³ entre ellas.

Cada palabra de una tabla de materias o un índice yace siempre allí apuntando – como la misma palabra “índice” muestra– hacia un determinado contenido parcial del texto, un determinado lugar en el escrito⁴⁴. Por analogía, el glosario afín a un índice de palabras indica, en cierta manera, aquel texto ficticio y primero, lo cual el presente glosario pretende aclarar siendo un anexo suyo. Pero este indicar, sin que sugiriese la idealización de aquel primer texto ficticio como algo inalcanzable, implicaría la recopilación de aquellos fragmentos e imágenes procedentes de aquel texto, significativos para esta investigación y más tarde, la articulación de estos fragmentos e imágenes descontextualizados en una nueva estructura textual.

Aparentemente, tanto la noción de “trayecto” como la de “plano” (como maneras de aproximarse a un escrito) hacen alusión a un discurso propio de la arquitectura. En concreto, hacen alusión a aquellos elementos constitutivos y fundamentales – antropológicos incluso–, a los «elementos», en términos de Norberg-Schulz, «de organización del espacio existencial»⁴⁵ (centros-direcciones-áreas) alrededor de los cuales

⁴³ La secuencia de las letras del alfabeto, según la cual se organizan en el papel palabras o partes de un escrito, constituye un orden exterior y libre del contenido: «los artículos se marcan *a, b, c*, y así sucesivamente, para indicar su orden [...] luego se utiliza [el alfabeto] para la recuperación, en gran medida visual, de material, a manera de índices» [Ong, 2002:101, 102]; aunque, sin embargo, de precedencia divina como escribió un compilador genevés de una enciclopedia del siglo XIII: «“amo” viene antes de “bibo” porque “a” es la primera letra de aquella y “b” es la primera de ésta, y “a” precede a la “b”... por efecto de la divina gracia sobre mí, he concebido este orden» [Eisenstein, 1994:71].

⁴⁴ «El índice alfabético en realidad representa una encrucijada entre las culturas auditiva y visual. La palabra *index* es una forma abreviada del original *index locorum* o *index locorum communium* “índice de lugares” o “índice de lugares comunes”. La retórica aportó los varios *loci* o “tópicos” –nosotros los llamaríamos las grandes divisiones– bajo las cuales era posible hallar diversos “argumentos”, encabezados como la causa, el efecto, temas relacionados, temas no relacionados, y así sucesivamente. Al abordar el texto con este instrumental formulario de bases orales, el realizador de índice de hace 400 años simplemente apuntaba en cuáles páginas del texto se explotaba uno u otro *locus*, y enumeraba éste y las páginas correspondientes en el *index locorum*. En un principio, los *loci* eran considerados –en términos oscuros– como “lugares” del intelecto donde se almacenaban las ideas. En el libro impreso, estos “lugares” psíquicos indeterminados se localizaban de una manera totalmente física y visible. Un nuevo mundo intelectual, organizado espacialmente, estaba en gestación» [Ong, 2002:124]

⁴⁵ La cita completa: «[...] los esquemas elementales de organización [del espacio existencial] consisten en el establecimiento de “centros” o lugares (proximidad), “direcciones” o caminos (continuidad) y “áreas” o regiones (cerramientos o cercados). Para orientarse, el hombre, [primitivo] sobre todo, necesita captar esas relaciones mientras que los esquemas geométricos se

siempre el hombre ha pensado en su propio habitar-el-mundo, y también a aquellos otros elementos de distinta economía signica que denotan la posterior geometrización del espacio (punto-plano-conjunto), precisamente del espacio urbano donde el orden que el hombre impone a su entorno no es «jerárquico» sino «igualitario»⁴⁶.

El hombre se orienta según la «captación» de los elementos que encuentra en su trayecto de modo que percibe los fenómenos de su totalidad a través de todos los sentidos, mientras la posterior geometrización del espacio implica la contemplación de la urbe a distancia bajo el predominio de la visión: la vivencia en lugar de la imagen; poner las cosas, por analogía «funcional», en el cuadro de las «acciones humanas»⁴⁷ en lugar de organizarlas según las identidades y las diferencias en un cuadro científico-sistemático, ya sea filosófico (por ejemplo, las causas primeras del mundo en los presocráticos) o ya sea espacial-perceptivo (por ejemplo, el trazado hipodámico).

Cabe añadir que no faltan las referencias, en un movimiento palindrómico, desde la terminología particular de la economía de la presentación visual del material escrito hasta el mundo fuera del papel (“leer la arquitectura”, “analizar un lugar”) y, al revés, desde las expresiones propias de reflexionar sobre el espacio al mundo de papel (“capítulo”, de cabeza, “arriba-abajo”, “vertical-horizontal”⁴⁸, “index locorum”⁴⁹, índice de lugares). Esta doble dirección trasciende de una simple analogía y llega a ser una homología, al parecer, poco ortodoxa si omitimos apuntar lo siguiente: la simple observación acerca de las similitudes entre el disponer el material (pensado) por escrito y la concepción verbalmente expresada acerca del espacio queda esclarecida en cuanto a simple sucedáneo del hecho fundamental: meditamos sobre las cosas y sobre nosotros mismos «sin abandonar»⁵⁰ el habitar, mientras el estar-en-lo-no-hogareño es impensable por ser

desarrollan mucho más tarde para cumplir propósitos más particulares» [Norberg-Schulz, 1975:20].

⁴⁶ «El orden no es ya jerárquico; consiste en la conservación de un equilibrio entre potencias iguales, sin que ninguna de ellas deba obtener sobre las demás una dominación definitiva que acarrearía la ruina del cosmos. [...] El primado de *apeiron* garantiza la persistencia de un orden igualitario fundado en la reciprocidad de las relaciones y que, superior a todos los elementos, les impone una ley común» [Vernant, 1992:137].

⁴⁷ «Los idiomas primitivos suministran muchos ejemplos confirmadores de que el orden de la denominación no reside en la similitud externa de las cosas o de los acontecimientos, sino en que varios ítems son designados de la misma manera y subsumidos bajo el mismo “concepto”, siempre y cuando estén provistos de la misma significación *funcional*, o sea, siempre que ocupen idéntico (o, al menos análogo) lugar en el cuadro total de las acciones y finalidades humanas» [Cassirer, 1973:48].

⁴⁸ «Los textos asimilan el enunciado al cuerpo humano. Introducen un concepto para “cabezas” en las acumulaciones del saber: “capítulo” se deriva de *caput* en latín, que significa “cabeza” (del cuerpo humano). Las páginas no sólo tienen “cabezas”, sino también “pies”, para las notas de pie de página. Las referencias remiten a lo que se encuentra “arriba” y “abajo” en un texto cuando se quiere especificar algo varias páginas atrás o adelante. La significación de lo vertical y lo horizontal en los textos merece un estudio formal» [Ong, 2002:101].

⁴⁹ «La palabra *index* es una forma abreviada del original *index locorum* o *index locorum communium* “índice de lugares” o “índice de lugares comunes”» [Ong, 2002:124].

⁵⁰ «Cuando nosotros -como se dice- meditamos sobre nosotros mismos, vamos hacia nosotros volviendo de las cosas, *sin abandonar* la residencia cabe las cosas [el habitar]» [Heidegger, 1994:138].

completamente desconocido. Sin esta anotación, tanto el acto de escribir como el de habitar se reducirían a un simple acto de ver, sin nada más.

Retomemos el hilo. El glosario por definición presupone que la palabra sea abstraída del continuo del discurso y que la palabra sea escrita, es decir puesta en un «espacio visual», manipulada como si fuera una «cosa»⁵¹. Sin embargo, visualizar las palabras y descontextualizarlas implica un peligro: el de omitir su valor nominal-funcional y en su lugar acceder a la palabra en tanto que imagen sin espesor de sentido. Evitar un tal fetichismo, ya que el significado de la palabra se da en un sistema y en un contexto determinado, es volver a conferir desde el principio un significado, fundar las relaciones de las palabras consigo mismas y simultáneamente ubicarlas en un nuevo contexto que no será otro que el de la presente investigación. Acaso, un tal proceder ¿no sería un eco – desde luego, distante y sordo– del mecanismo de fijación propio de la palabra en su primera inscripción fundacional, concretando así y a la vez su demarcación esencialmente conceptual y con ella la formación «por vez primera algo así como un mundo» [Frank, 1994:150]?

Redactar, pues, el texto de la investigación bajo la forma de un glosario, impone la descontextualización previa de las palabras de su hilo sintáctico poniéndolas en un nuevo marco donde las imágenes de cosas fuera del glosario franquean un trayecto. Las imágenes iniciales, que provienen tanto de la dirección misma marcada de las cuestiones de la investigación como de los proyectos de referencia, son la mirada enfocada en la realidad fuera de la superficie de papel. Este *escribir en imágenes* abre un camino y marca un trayecto entre y a través de las palabras iniciales libres, construyendo así un hilo de referencias cruzadas entre una palabra y otra, entre una imagen y otra, un tejido de comentarios, de «interpretaciones a partir de particulares»⁵². Desclasificando las palabras arrastrándolas fuera de su homogeneidad, fuera de un cuadro de igualdades a una nueva localidad, las imágenes *franquean un trayecto* –cuyos trozos parciales se presentarán en el glosario– sobre el plano de las palabras iniciales y a través de ellas. Y ese *franquear un trayecto* se hace sólo en un espacio que no será otro que el de la escritura.

Por lo tanto, el glosario se desplaza de una forma puramente externa de la investigación, de una modalidad por completo y corrientemente textual. En el fondo, el glosario es por sí mismo el método de la investigación. Pero como método se vuelve escéptico respecto a la definición misma de su función, es decir la noción del “método”⁵³.

⁵¹ Respecto a esto Walter Ong escribe muy acertadamente: «La imprenta sitúa las palabras en el espacio de manera más inexorable de lo que jamás lo hizo la escritura. Ésta traslada las palabras del mundo del sonido a un mundo de espacio visual, pero la impresión las fija en éste». Y en otro lugar: «La impresión sugiere, mucho más de lo que jamás lo hizo la escritura, que las palabras son cosas» [Ong, 2002:120-121, 118].

⁵² Rolf Tiedemann, editor del *Passagen-Werk* de Benjamin, en una nota de esta obra escribe: «En lugar de la teoría mediadora, debía aparecer la forma del comentario, que él [Benjamin] definía como «interpretación a partir de particulares»» [Buck-Morss, 2001:91].

⁵³ Además, la preocupación sobre la noción de método apareció ya en el siglo XVI: «Como ha hecho ver Neal Gilbert, el término «methodus», que los primeros humanistas habían condenado como

El método –del antiguo griego “*οδός*”, *hodós* (camino)– ha sido la búsqueda e incluso la persecución del conocimiento a través de un *camino*. Ha sido, precisamente, la búsqueda del conocimiento como lo seguido de, lo llevado junto con un camino, es decir, lo que sigue de un camino como la crítica posterior al camino o como relación o dedicación al camino. En la medida en que el conocimiento se considera como un «objeto de la posesión» en la conciencia, el método para un tal conocimiento es el camino –la «técnica, un procedimiento para obtener el control del camino y lograr que sea viable» [Derrida, 2006b:134]– que alguien debería seguir para alcanzar ese objetivo. Al contrario y según Benjamin, el método «para la verdad consiste en la exposición de sí misma y, por tanto, es algo dado con ella en cuanto forma» [Benjamin, 1990:11-12]⁵⁴.

Así, el método para alcanzar un conocimiento que sea *verdadero* tendría que «dar importancia al ejercicio de esta forma suya [modo de exposición] y no a su anticipación en el sistema [el camino por seguir]» [Benjamin, 1990:10]. El modo de exposición respecto al método, en tanto que camino, no es algo exterior y superficial, no es un derivado insignificante respecto al segundo. El método, pues, debería considerarse, en tanto que *fijado por escrito*, como algo formal⁵⁵, pero entendida la formalidad como «aquello que se presenta de la cosa en general, lo que se deja ver, se da a pensar» [Derrida, 2006a:196]. El método sólo en tanto es *fijado por escrito* obtendría el control del camino.

Si las palabras y las imágenes iniciales mientras dilucidan el fenómeno en cuestión, marcan el camino de la búsqueda, la investigación se realiza a la vez que su fijación, es decir, se cumple no con anterioridad ni previamente respecto a su forma y, consiguientemente, el glosario no es solamente un modo de exposición derivado de un método pre-establecido sino es en sí mismo una método-grafía.

La ordenación *por escrito*. La sintaxis y la lista

En paralelo a la razón se conserva lo ab-surdo. La voz que quiere ser por principio razonada no llega, ni siquiera su eco, a lo ab-surdo (la sordera de la absurdidad). Es donde la palabra sin ser la voz silenciosa interior-reflexiva, no suena porque no se entiende, no transmite realidad. La palabra mientras *se sucede* en un instante del habla o

un barbarismo, alcanzó reconocimiento un siglo antes de Descartes, apareciendo «con frecuencia casi increíble en los títulos de los tratados del siglo XVI» [Eisenstein, 1994:76].

⁵⁴ Walter Benjamin en las primeras líneas de *El origen del drama barroco alemán* (1925) hizo esta distinción entre el método científico y el filosófico. Sostuvo que el texto filosófico –como la filosofía es una de las maneras posibles para alcanzar la verdad y no simplemente los objetos del conocimiento– antes de convertirse en doctrina debe de cuestionar su propio modo de exposición [Benjamin, 1990:9].

⁵⁵ Además, las cuestiones sobre metodología, hegemónicas para la ciencia moderna, han surgido en el siglo XVI, como comenta Walter Ong: «the notion of “method” in the arts of expression is somewhat casual scholastic-humanist hybrid. The early sixteenth-century interest in “method” in the field of these arts is clearly an interest in a method of rhetoric or literary composition; [...] “Method” thus puts in its most decisive appearance in the history of thought not where logic is most strict, but precisely where the line between the residual logic of the humanists and their rhetoric is least distinct» [Ong, 1974:306-307].

en el silencio del discurso reflexivo como asimismo en la transparencia del silogismo o en la concatenación de lo absurdo, se conserva léxicamente, *y sólo así*, inalterada. Se considera, a continuación, la palabra escrita entre los casos-límites –límites merced a sus inherentes, y sólo al principio aparentes, contradicciones– según su contexto, según su fondo significativo.

Composición surrealista escrita. «Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la *l*, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad» [Breton, 1999:401, 402]. La palabra, reflejo inmediato de las sensaciones, guía la actitud surrealista, según la cual la «vista»⁵⁶ interior de las vivencias se traduce en «chispa» instantánea de la imagen [Breton, 1999:407] reteniendo intencionadamente las infinitas direcciones del pensamiento en silencio.

El escribir surrealista pretende ser irreflexivo, protegido frente al silogismo causal. Pero la transposición de la palabra fuera del marco de la lógica (*l*), la *absurdidad*, no apodera el dominio del lenguaje⁵⁷: el orden de la frase sigue las leyes de la *sintaxis*. Son las mismas palabras, siempre intactas de lo consciente⁵⁸, cuya disposición obedece a la *ley* de una combinatoria (inconsciente) de términos, como si fuera un juego de azar⁵⁹. Es la escritura la única que puede controlar estas combinaciones entre las palabras, la «odiada claridad» causada por el desliz lógico y, en fin, la que muestra la ley y objetiviza el grado y la intensidad de la *arbitrariedad*.

La “razón” surrealista es «ardiente»⁶⁰; no divide ni tampoco clasifica la realidad. Frente a lo real, el surrealismo pretende ser «un diccionario del pensamiento» [Breton,

⁵⁶ «Toda vivencia que no está ante la mirada puede convertirse, de acuerdo con una posibilidad ideal, en “vista”, dirigiéndose a ella una reflexión del yo, con la que se convierte en objeto *para* el yo. [...] pero las reflexiones son a su vez vivencias y pueden en cuanto tales tornarse sustratos de nuevas reflexiones y así *in infinitum*, con universalidad de principio» [Husserl, 1993:172-173 (§77)]. Y también: «Hay una ley esencial que dice que *toda* vivencia puede trasponerse en modificaciones reflexivas y en diversas direcciones [...]» [Husserl, 1993:176 (§78)].

⁵⁷ «El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista» [Breton, 1999:404].

⁵⁸ «Los actos de escucharse y leerse a uno mismo sólo tienen el efecto de obstaculizar lo oculto, el admirable recurso. No, no, no tengo ninguna necesidad urgente de comprenderme [...] Si tal o cual frase mía me produce de momento una ligera decepción, confío en que la frase siguiente enmendará los yerros, y me cuido muy mucho de no volverla a escribir, ni corregirla. [...] Las palabras, los grupos de palabras que se *suceden* practican entre sí la más intensa solidaridad. No es función mía favorecer a unas a perjuicio de las otras» [Breton, 1999:404].

⁵⁹ Diálogo surrealista: «Cada uno de ellos [de los interlocutores] se dedica sencillamente a proseguir su soliloquio, sin intentar derivar de ello un placer dialéctico determinado, ni imponerse en modo alguno a su prójimo. Las frases intercambiadas no tienen la finalidad, contrariamente a lo usual, del desarrollo de una tesis, por muy insustancial que sea, y carecen de todo compromiso, en la medida de lo posible. [...] Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha» [Breton, 1999:406].

⁶⁰ «Esta búsqueda de la resolución de antinomias mediante la potencia poética, Jean Schuster, siguiendo a Apollinaire, la denomina «razón ardiente», para oponerla a la razón fría de los racionalistas quienes, en lugar de unificar la realidad, tienden a su disociación, a su clasificación.

1999:399] cuyas palabras en su conjunto, y sólo ellas, son términos de la “realidad” misma, surrealista no obstante, la cual proviene de una síntesis armoniosa –sueño romántico– de los contrarios⁶¹; una “realidad”, sin embargo, escriturística. Sólo en ella, el hombre, según los surrealistas y a través de la escritura automática podría estar unido –y no distante– a su propio pensamiento. En la escritura surrealista, las palabras tornadas en unidades *casi mágicas más que lingüísticas*, llevan en sí mismas lo pensado en transparencia y traen delante explícitamente lo que quiere ser expresado. Al final, «las palabras ganan»⁶²: «Se precisan pocas palabras para expresar lo esencial, se precisan todas las palabras para aprehender lo real [...]» [Breton y Eluard, 2003:58].

Aparentemente, las palabras se mantienen ancladas en el aquí-y-ahora, en la actualidad de la expresión, pero simultáneamente⁶³ en tanto que escritas forman grupos. Un *registro* de aquellas palabras salvadas de lo discursivo⁶⁴, *señales* según los surrealistas de lo verdadero y no simplemente del actual pensamiento, *insignias* para nuevas realidades⁶⁵ es el surrealismo: «realmente creación de un mundo evidentemente escrito, pero de un mundo que sobrepasa los usos ordinarios del lenguaje» comenta Legrand [Durozoi y Lecherbonnier, 1974:93], un mundo escrito pero en el fondo *oral y no-conceptual* por ser un mundo individual, al principio no compartido, privado de cualquier generalización (conceptual) y de cualquier unidad taxonómica.

Las palabras de la escritura surrealista, siendo los términos de la expresión individual, *se suceden* casi oralmente y *a la vez* se conservan, una vez escritas, inalteradas. Pero mientras que el único e inevitable orden⁶⁶ es la sintaxis de la lengua, la coordinación

En efecto, la imaginación de los poetas no cesa de burlarse de las apariencias externas de lo real: metamorfosean cualquier cosa en otra, invierten el orden de los procesos [...]» [Durozoi y Lecherbonnier, 1974:164].

⁶¹ «Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto» [Breton, 1999:414].

⁶² «Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye, ya que, en efecto, me ha ocurrido emplear surrealísticamente palabras cuyo sentido había olvidado. E inmediatamente después he podido verificar que el uso dado a estas palabras respondía exactamente a su definición» [Breton, 1999:404-405].

⁶³ Por ser automática omite una función constitutiva de la escritura: «La escritura es básica no sólo porque preserva al habla en el tiempo y en el espacio, sino porque transforma al habla mediante la abstracción de sus componentes, por auxiliar el examen hacia atrás [...]» [Goody, 1985:145].

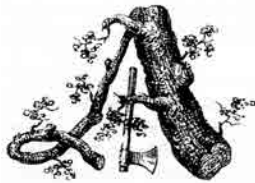
⁶⁴ *Algunas de las palabras que, hasta ahora, me estaban misteriosamente prohibidas* (poema dedicado a André Breton):

[...] Cuántas quedan de esas palabras / Que no me conducían a nada / Palabras maravillosas como las otras / Oh imperio mío de hombre / Palabras que escribo aquí / Contra toda evidencia / Con la gran preocupación / De decir todo [P. Eluard].

⁶⁵ Así el hombre, siendo unido con su propio pensamiento a través de la escritura automática, produce, en palabras de Appolinaire, «nuevas realidades cuya manifestación plástica es tan compleja como la de las palabras para el colectivo» [Benjamin, 1998:52].

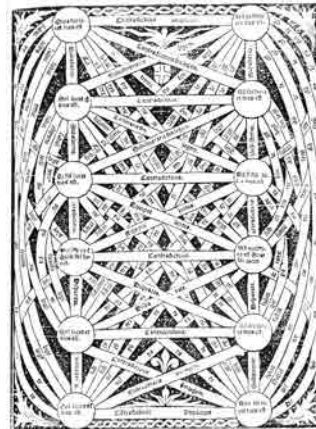
⁶⁶ «Al emerger a la iluminada superficie a través de las limitaciones simplificadoras del lenguaje, de la lógica coactiva, esta fuerza generadora se ve siempre inhibida y desviada. De ahí los esfuerzos de los surrealistas en busca de una escritura «automática» o unos modos de habla vírgenes. Lo aleatorio está ya condicionado por los imperativos» [Steiner, 2008:65-66].

A



ABSURDO «...estos razonadores tan vulgares, incapaces de elevarse hasta la lógica del Absurdo» (Baudelaire). «...la alteración de la lógica hasta llegar al absurdo, el empleo del absurdo hasta alcanzar la razón...» (P. E.).

SORDO, 1188. Del lat. *sŭrdus* id.
DERIV. *Sorda* 'agachadiza'. *Sordera*, 1674; antes *sordez*, 1599. *Sordina*, 1613, probte. del it. *sordina* (de donde fr. *sourdine*, 1596). *Ensordar*, 1495. *Ensordecer*, 1495. *Absurdo*, h. 1440, tom. del lat. *absŭrdus* id.; *absurdidad*, h. 1440.
СУТ. *Sordomudo*; *sordomudez*.



“All this which I have just said is made clear by the following diagram”.

Celaya, Juan de, *La Geometría de la mente*, 1525. Ong, Walter, *Ramus*, p. 81

Diccionario abreviado del surrealismo (1938), p. 15
Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, p. 544

- I Titulo introductorio.
- II Cielo, agua, tierra (núms. 1 a 62).
- III Personas, corte, oficios, ocupaciones (núms. 63 a 229).
- IV Clases, tribus y tipos de seres humanos (núms. 230 a 312).
- V Las ciudades de Egipto (núms. 313 a 419).
- VI Edificios, sus partes, y tipos de tierra (núms. 420 a 473).
- VII Tierra cultivable, cereales y sus productos (núms. 474 a 555).
- VIII Bebidas (núms. 556 a 578).
- IX Partes del buey y tipos de carne (núms. 579 a 610).

Onomástica de Amenofis, c.2500 a.C. Las secciones del conjunto dividido por Alan Gardiner.
 Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje*, p. 117

de las palabras entre sí –aunque fortuita respecto a la lógica, posiblemente un sinsentido para el colectivo– conserva inherentemente la posibilidad de la producción –en potencia– de un sentido, incluso un contrasentido⁶⁷. El único, por tano, sinsentido para el surrealismo es la alienación del hombre de su propio pensar, o más en concreto, de su propio escribir. Es en el escribir surrealista, donde el gesto autográfico (el acto de leer-lo-que-escribo) pretende ser transparente con más claridad respecto a la intencionalidad de la expresión individual: leo lo que *yo* acabo de pensar y por ser así, en las palabras no encuentro los contrasentidos que el sentido común encontraría, sino que la única referencia a la realidad sea mi propia presencia. Leo las palabras como marcas de mi presencia o incluso como marcas de mi existencia.

En contra-imagen, la palabra suelta, siempre escrita, encuentra fuera de la sintaxis de la frase un marco por definición diferente, donde la cuestión del marcaje de la presencia del hombre-escriptor se suspende: puesta en una *lista*⁶⁸. La lista es una *serie de palabras* cuya elección y disposición normalmente no es fortuita (y sólo siendo así entra en el presente estudio). En su forma elemental –y sin considerar la jerarquización impuesta sobre las palabras a costa de la concepción pre-establecida y de las creencias del autor de la lista⁶⁹– cada palabra de una lista puede encontrar, siendo escrita, su posición en principio definitiva y *sin ambigüedades* respecto a las demás de la lista. Por razones de sistematicidad cuyos términos se estudian a continuación, cada palabra no se repite y así encuentra su posición *singular* ya que aparece una sola vez⁷⁰.

⁶⁷ Steinthal, *Grammatik, Logik und Psychologie*, 1855: «Uno se acerca a una mesa redonda, y dice: esta mesa redonda es cuadrada; el gramático calla, completamente satisfecho; pero el lógico exclama: ¡absurdo!» [Bühler, 1979:83]. Y en la misma página, Bühler comenta: «la censura gramatical es insensible para el *contrasentido* de complejos lingüísticos del tipo del círculo cuadrado y el hierro de madera. En cambio, es extraordinariamente sensible para el *sinsentido* de acumulaciones de palabras incompatibles; porque éstas no producen ningún sentido en absoluto, por tanto tampoco un contrasentido [...]».

⁶⁸ El ponerse-en-escrito no ha sido siempre, obviamente, una operación exclusivamente artística ni tampoco imperativa de la máxima subjetividad. A través de la mano de los sabios, los sacerdotes o los escribas del pasado remoto se registraba (en tabletas) el orden dado por las divinidades, el orden social impuesto por el monarca, junto con la organización de las cosas inanimadas de la naturaleza. Para este fin, en los primeros siglos de la invención de la escritura, se inventó la lista, una «figura de la palabra escrita» más que «figura del habla» a la cual Goody Jack dedica gran parte de su ensayo *La domesticación del pensamiento salvaje* (1977): «Las listas se ven como características de los primeros tiempos del uso de la escritura, surgiendo, de una parte, de las necesidades de una economía y organización estatal complejas, de otra de la naturaleza de la enseñanza de los escribas, y, por último, por un elemento «lúdico», que intenta explorar las potencialidades de este nuevo medio. Representan una actividad que es difícil en las culturas orales y una tarea que anima las actividades de los historiadores y de las ciencias de la observación, así como al mismo tiempo favorecen la exploración y definición de esquemas clasificatorios» [Goody, 1985:124].

⁶⁹ En la obra *Specimen epítbetorum* (París 1518), Ioannes Ravisius Textor «coloca alfabéticamente “Apolo” antes de todas las demás anotaciones bajo la *a*, porque Textor considera apropiado que, en una obra relacionada con la poesía, el dios de la misma reciba la posición más prominente. Evidentemente, incluso en un índice alfabético impreso, la recuperación visual tenía poca importancia. El mundo oral personalizado aún podía negarse a tratar las palabras como si fueran cosas» [Ong, 2002:124].

⁷⁰ «Aquí podemos observar el efecto dialéctico de la escritura sobre la clasificación. Por una parte, agudiza los perfiles de las categorías; uno tiene que tomar una decisión conforme la lluvia o el

La condición previa a la operación de poner en lista es doble: substraer la palabra de la realidad del aquí-y-ahora de su enunciación y simultáneamente despegarla de la cosa nombrada por la palabra (función denotativa). Según esto, la palabra puesta en una lista parece perder algo de su fuerza para significar, para fundar puentes entre lo pensado y lo expresado, entre lo pensado y el mundo exterior. Sin embargo, lo que ocurre es algo diferente: mientras las palabras de una lista son equivalentes entre sí y no subordinadas sintácticamente en una frase y mientras su configuración en línea nos obliga a distinguirlas sin ambigüedades, *la lista restituye el poder de cada palabra*. Hace resaltar el significado⁷¹ de la palabra y demuestra así su inherente multivocidad ya que libera la palabra (al menos mientras esté en la lista) de la función de denotar –según las restricciones impuestas por un contexto determinado sea natural o discursivo– cada vez una cosa concreta⁷². Hay que añadir que hace resaltar el significado de la palabra pero no dando el significado como las entradas de un diccionario⁷³ a través de otras palabras que serían «isomórficas» respecto a la primera, sino desvelando las particularidades y excepciones que obligan a cada palabra a encontrar su singular –aunque no definitiva– posición dentro de la lista. En la medida en que el contexto donde aparece la palabra puede sustituirse por otro, la palabra encuentra su posición bajo una condición de transmutación en potencia, hipotéticamente a cualquier contexto.

Desde las primeras listas de la antigüedad, sus palabras eran entidades⁷⁴ en el mundo más que palabras léxicas. Lo que se registraba por escrito era el orden tanto social como divino y lo que se unificaba era al final la totalidad de las cosas y de los seres del mundo. A partir de entonces existe en cada agrupamiento de palabras sueltas la posibilidad de que se entrevea el deseo de *fundar un orden* que, aunque no sea del nivel de una clasificación

rocío proviene de los cielos o de la tierra; además, anima la jerarquización del sistema clasificatorio» [Goody, 1985:118].

⁷¹ «La conciencia incrementada de las palabras y de su orden resulta de la oportunidad de someterlas a una inspección visual externa, un proceso que incrementa el conocimiento de las posibles formas de dividir el flujo del habla, así como la posibilidad de prestar una mayor atención al «significado» de las palabras que ahora pueden ser abstraídas de ese flujo» [Goody, 1985:132].

⁷² «En un discurso oral es perfectamente posible tratar al «rocío» como una cosa de la tierra en un contexto y como una cosa del cielo en otro. Pero cuando es encarado con su asignación a un subgrupo específico dentro de una lista, o a una columna particular de una tabla, se tiene que hacer una elección binaria; tiene que ser emplazado hacia arriba o hacia abajo en las hileras, en la columna de izquierda o en la de la derecha. El simple hecho de que esté emplazado en una lista que está abstraída del contexto del habla ordinaria proporciona al resultado de esta elección una generalización que podría no haber existido de otra manera» [Goody, 1985:121].

⁷³ «A fin de cuentas, es ésta la traducción que se espera de un diccionario –el significado de la palabra a través de otras palabras que, en un nivel ligeramente diferente, son isomórficas con relación a la palabra o a la expresión que se pretende percibir–» [Lévi-Strauss, 1987:30].

⁷⁴ «Las onomásticas no parecen haber sido manuales para la enseñanza de la ortografía, sino más bien desarrollos de estas listas en una dirección académica erudita. Estas consistían en «unas series de palabras o pequeñas combinaciones de palabras, describiendo cada una a una entidad o clase de entidades en el mundo físico» [Gardiner, A. H., *Ancient Egyptian Onomastica*, Londres 1947, p. i, 35]. Así pues, aquí estamos tratando, como en el caso de las más antiguas listas de palabras griegas, con «listas de entidades más que con listas de palabras», con onomásticas más que con léxicos» [Goody, 1985:116].

rigurosa de las cosas, se hallaría más allá de lo elemental y lo finito de la expresión espontánea individual.

La lista, pues, es un *conjunto de palabras* cuya elección y disposición remite a una unidad y organización interior, por supuesto primarias, respecto a una cuestión, un fenómeno o un tema determinado. El paso de una palabra a otra no se cubre por la sintaxis de la frase y el intersticio entre palabras vecinas, invita al lector a que participe y que se mueva entre ellas liberado de la esclavitud-lógica⁷⁵ impuesta por el lenguaje y la sintaxis. Los nexos entre palabras consecutivas⁷⁶ vuelven a concretarse desde el principio en cada lectura. Las palabras se alinean imitando la linealidad –y sólo la forma– del habla ordinaria, evitando las repeticiones a costa de la brevedad sistemática. Posteriormente se descubren otras líneas entrecruzadas y nexos posibles a partir de las mismas, hacia una «articulación más original», libre de «las ligaduras de la imposición “gramatical”»⁷⁷.

Obviamente, la lista pretende ser una partición de la palabra frente a las demás, una separación de su objeto⁷⁸ y como afirma Goody «descansa sobre la discontinuidad más que sobre la continuidad» [Goody, 1985:96]. Pero en el fondo, es *una unificación en potencia* impuesta no por la sintaxis puesto que suscita una multitud de combinaciones-lecturas; implica una libertad controlada de expresión a partir de las palabras de la lista y, por último, demanda una «libertad de pensamiento»⁷⁹ ya que permite que imágenes fuera de la lista (extra-textuales) surjan. La lista ocupa las extremidades de la escritura por ser tan distante de la voz como próxima –estando aún compuesta de unidades lingüísticas– a un pensar en el cual no se reproduce la dirección que el discurso-texto indica, próxima a

⁷⁵ «La lógica [escribió Nietzsche] no es más que la esclavitud en las cadenas del lenguaje (*die Sklaverei in den Banden der Sprache*). Éste [o ésta: la lengua] tiene en sí, sin embargo, un elemento ilógico, la metáfora» [Derrida, 2006a:216].

⁷⁶ «En palabras de Gardiner «se ha dicho lo suficiente para mostrar que las relaciones entre entradas consecutivas están por no importar que medios sobre un nivel de igualdad muerto, y que consecuentemente debemos de estar siempre sobre aviso de cualquier nexo de pensamiento significativo entre elementos vecinos» [Gardiner, A. H., *Ancient Egyptian Onomastica*, Londres, 1947, pág.i,39], aunque tal nexo pudiera estar completamente ausente en cualquier caso particular» [Goody, 1985:118].

⁷⁷ Heidegger, *Carta sobre el humanismo* (1946): «La liberación del lenguaje de las ligaduras de la imposición “gramatical”, con vistas a una articulación más original de sus elementos, está reservada al pensamiento y a la poesía» [Derrida, 2006a:216].

⁷⁸ «El pensamiento antiguo», escribe Gardiner, (sobre lo que la evidencia es difícil de observar), «estaba poco interesado en las palabras. Y, por otra parte, estaba intensamente interesado en las cosas, y la clasificación y el ordenamiento jerárquico de éstas, bien pudo haber parecido una loable ambición» [Gardiner, A. H., *Ancient Egyptian Onomastica*, Londres, 1947, pág.i,1]. [...] Sin embargo, no se puede esperar el florecimiento de un interés semejante [gramatical o filológico] hasta la aparición de la escritura, cuando podría ser claramente promovido por la adopción de una escritura alfabética; y las palabras pudiesen ser más fácilmente separadas de las cosas, cuando pueden ser vistas como existiendo por sí mismas, en forma escrita» [Goody, 1985:118-119].

⁷⁹ «Nietzsche determina como liberación (libertad de pensamiento) el movimiento por el cual, por fin, se independizaría del lenguaje y de la gramática que hasta aquí han gobernado el orden filosófico» [Derrida, 2006a:216].

un pensar fundado en fragmentos exteriores de lo puramente discursivo: un *pensar*, se podría decir, profundamente *esquemático*.

La lista puede que se halle sobre la generalización en tanto que desatada del contexto de la actualidad del discurso oral o del contexto del discurso textual determinado, pero no se trata de una vaga generalización. La intensidad de los nexos entre las palabras y la fuerza de significación que cada lectura implica no es el único en dar crédito a ello. La lista es lo yacente, lo *pre-conceptual* para una reconstrucción con sentido⁸⁰ a partir de las palabras elegidas –y a la vez excluidas–. El conjunto de las palabras en su materialidad remite a una determinada «esfera»⁸¹ a la cual se traslada *inmediatamente* el lector. Una vez realizada esta indicación a partir del recurso material de la palabra, el pensamiento ya adquiere una primera orientación⁸². Es la lista, esta figura de la palabra escrita, la que con más sencillez *materaliza* esta intención como tal.

La lista es por tanto, para esta investigación, la rudimentaria forma textual, la posibilidad del género “texto”, la posibilidad del texto en tanto que hilo discursivo – conjunto de palabras lingüísticamente desarticuladas entre sí pero puestas en un hilo elemental– y que constituye la remisión hacia un significado extra-textual, un paso más desde el nombre (la denominación) y la deixis de la actualidad del aquí-y-ahora. No franquea un mundo escrito ni tampoco es un extraño híbrido de ello. Es un registro de la intención inicial, es la transcripción⁸³ en texto del fenómeno en cuestión de la presente investigación.

⁸⁰ «El ordenamiento de palabras (o «cosas») en una lista es un modo de clasificación por sí mismo, un modo de definir un «campo semántico», ya que incluye algunos elementos y excluye otros» [Goody, 1985:119].

⁸¹ «Cada texto característico fragmentado y desfigurado en montón de palabras tiene todavía el olor de su esfera, y no es menester ser especialmente sensible para ello para sacar de él recursos de fantasía y con ello un hilo de Ariadna. Una cosa da otra; cuando se ha conseguido un punto suelto de cristalización, en torno al cual se agrupa todo lo demás («ley de centralización»), o cuando está indicado de un modo puramente material y aparece al que busca un esquema de relaciones más rico [...] la reconstrucción está ya entonces, por lo regular, en plena marcha» [Bühler, 1979:189].

⁸² «La orientación material del pensamiento verbal es un fenómeno que, junto con algunos otros hechos, permite demostrar la importante tesis de que la indicación que ejecuta el dedo al señalar no sólo caracteriza la función de los demostrativos, sino que, mucho más allá de esto, se puede encontrar también en la esfera funcional de las palabras conceptuales y pertenece a las propiedades estructurales del lenguaje humano» [Bühler, 1979:190].

⁸³ En oposición al catálogo, la lista significaba desde el principio de su empleo tanto la tira del papel donde las palabras se inscribían como el catálogo mismo de ellas. El catalogar de “καταλέγω” (*katalégo*) enumeró uno por uno y éste de “λέγω” (*légo*, digo), es un eco del acto de dictar oralmente y luego registrar por escrito –en marcas duraderas– lo dicho. Ambos, la lista con una alusión al sustento material de lo escrito y el catálogo como un seguir al pie de la letra lo dicho, tienen como fundamento el *registrar*. Etimológicamente derivado de “transcribir”, transcribir de algo pre-formado, existido con anterioridad. Una vez que algo haya sido registrado puede fácilmente volver a transcribirse en otra forma, marco, contexto etc.

Las extremidades del proyecto. El concepto en su extensión

Los conceptos constituyen la primera producción del sentido, «la intención silenciosa» de toda expresión⁸⁴. También definen el cuadro a través del cual la realidad empírica se torna en algo manipulable por el hombre: los fenómenos. A través del concepto, la palabra se salva de su mutismo surrealista y la realidad empírica consigue penetrarla. *Lo real* es lo que entra aquí en juego.

«El signo es el relevo de la intuición sensible-espacial» [Derrida, 2006a:124] o en otros términos (fenomenológicos) el «borrarse del cuerpo sensible» es «*para la consciencia* la forma misma de la presencia inmediata del significado» [Derrida, 1995:135]. Esta distancia de lo material-espacial a la significación obliga a la arquitectura a ocupar un lugar en las afueras o en lo extremo respecto a tal regularidad: si suponemos que la arquitectura, en tanto que proyecto con intención, implica un significado propio y desde luego particular, ¿cómo podría omitir, o para ser más precisos, aislar y poner entre paréntesis la *materalidad* –la realidad efectiva– de sus obras y la *espacialidad* de su percibir, es decir borrar «lo sensible-espacial» para que se presencie el significado? Es a partir de este punto desde el cual empieza toda reflexión sobre la arquitectura: su materialidad no consiste en un amontonamiento de piedras y su espacialidad tampoco en la «acción física» y en la «orientación inmediata»⁸⁵ del hombre.

La arquitectura plantea, según Peter Eisenman, «un problema central: en ella todo es *real*» [Eisenman, 1972:217], parte de la realidad y termina en ella. Pero lo real es la “realidad” de la cosa que nos aparece como *su* realidad y no como un espejismo de nuestra experiencia. La realidad es la del «ser-percibido de la cosa»⁸⁶ donde la mirada del observador (el tejido psicológico de su experiencia) y la realidad de la cosa ahí fuera (la cosa en sí) se reduce a lo que se ha llamado *fenómeno*.

Por otro lado –sigue Eisenman– «nuestra relación con ella [con la arquitectura] es inicialmente *actual*». Si interpretáramos lo actual en términos temporales de la momentaneidad, del aquí-y-ahora, y si lo interpretáramos como una actitud natural y una espontaneidad sentimental, se perdería algo sustancial para la arquitectura. Nuestra relación con ella es casi como «una experiencia de lo “inteligible”» [Jarque, 1992:110]: se retira lo efímero y pasajero de lo actual para dar paso a *lo presente* que dura, que permanece resplandeciendo, en palabras de Heidegger, en tanto que «fijado» en reposo, dentro de sus límites» [Heidegger, 1996:139]; se retira lo efímero y pasajero de la percepción inmediata de lo actual para dar paso a *la experiencia de lo conceptual*.

Así pues, concluyendo en otro contexto, Eisenman define muy acertadamente la arquitectura como una práctica crítica⁸⁷ [a critical practice]. Y en tanto que *práctica*, la

⁸⁴ Al respecto: Derrida, Jacques, «La forma y el querer-decir» en *Márgenes de la filosofía*, pp.193-212.

⁸⁵ «Espacio pragmático» y «espacio perceptivo», en términos de Norberg-Schultz [Norberg-Schulz, 1975:12].

⁸⁶ Al respecto: Derrida Jacques, «Sobre fenomenología», trad: Cristina de Peretti y Francisco Vidarte, entrevista televisiva de Antoine Spire en *Staccato*, 6 de julio de 1999.

⁸⁷ «The difference between architecture and any other activity is that *it does not dislocate itself from reality to simulation but from reality to reality*. This seemingly nonsensical or even tautological statement

acción misma del proyecto arquitectónico implica de por sí el gesto y la actitud originaria de un discernir, primer paso hacia la crítica. En tanto que *práctica crítica* la arquitectura implica «el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos» [Foucault, 2004:91] *pero* poniéndose ambos, análisis y reflexión, *en* la obra. Por otra parte, la arquitectura, gracias a su particular condición material-espacial en tanto que un caso extremo acerca de la producción de la significación y su respectiva regularidad, es ella misma *algo crítico* para recorrer la esfera noemática, lo que se ha llamado sentido.

Se cuestiona la arquitectura en tanto a experiencia en los extremos, en aquellos puntos todavía-yacentes-dentro-de-los-contornos, a saber: en las extremidades de la realidad del observador y de la realidad de la cosa en sí, en la “realidad” del *fenómeno*⁸⁸; en las extremidades de lo momentáneo de la actitud natural y de lo conceptual que se experimenta, lo “actual” de *lo presente* captado dentro de sus límites. Frente a aquello que no se puede alcanzar, a las *extremidades*, a lo más alejado del supuesto centro de nuestra existencia, el proyecto arquitectónico traza los *límites*, –en tanto que práctica crítica– «por encima de este vasto laberinto» [D’Alembert, 1984:76] de la realidad al principio para comprenderla, pero también para conseguir al final, y sin intención nombrada, que los bordes de este laberinto obtengan aquella imagen o aquellas medidas y geometría que sus líneas trazadas le hayan impuesto. La arquitectura en tanto que proyecto prescribe la realidad, presta sus trazos a lo real.

«La realidad empírica [...] cuanto más claramente se puede ver en ella algo extremo, tanto mejor se consigue penetrarla. El concepto toma como punto de partida lo extremo» [Benjamin, 1990:17].

Ante la inquietante, aunque siempre soñada, desaparición de toda mediación entre nosotros y la realidad de las cosas del mundo, existe el concepto de “cosa en sí”. En el mundo escrito surrealista donde las palabras, oral y automáticamente fijadas, trazan el pensamiento del hombre en plena actualidad (y marcan la presencia del hombre), la inquietante y siempre soñada desaparición de toda mediación, en este caso entre el hombre y su pensar, se retira ante la realidad efectiva de las palabras-marcas escritas, única referencia a la realidad de ahí afuera. De hecho, se trata de una *escritura-límite* por intentar ser no-conceptual, puente entre nuestro pensar y su expresión, proyección de nuestro pensar individual-privado hacia afuera. El concepto de la cosa en sí es llamado por Kant un *concepto-límite*, límite de nuestra percepción, de nuestra capacidad para acceder a las cosas, límite también porque nos recuerda la imposibilidad –a pesar de todo– de borrarse la corporeidad de nuestra propia presencia en el mundo. Al final,

contains for me the essence of the idea of a critical practice. To be critical, architecture must be at the distance from itself and yet within its own boundaries. It must dislocate institutions, and to that end must dislocate its own institutions» [Eisenman, 1988a:191].

⁸⁸ «El hecho de que para designar el objeto posible de conocimiento Kant emplee también la palabra “fenómeno” no contradice en nada lo dicho, pues “fenómeno” no significa aquí nada del tipo de “aparición” en contraposición a “realidad”, sino que significa lo que aparece, lo que se muestra, cosa que Kant toma en el sentido de: lo constatable, aquello que tiene una validez precisamente del tipo conocimiento» [Marzoa, 2003:129].

como para el caso extremo surrealista, la escritura ha sido la única positividad para revelar la actualidad de nuestro pensar, así la única positividad de la “cosa en sí”, «algo de lo que sólo se trata para decir de qué no se trata» [Marzoa, 2003:129] es la existencia previa y sin remedio del *concepto* en tanto que límite, pero también umbral entre la realidad de la cosa ahí afuera y nuestro percibir, entre nuestro pensar y la expresión verbal.

Desde la *imagen* percibida de las cosas del mundo y desde la *palabra* de nuestra expresión se consideran los conceptos, y en particular los conceptos en tanto que focos alrededor de los cuales se estructura la exposición de la tesis: los conceptos del presente glosario.

Es a través de un imprimir⁸⁹, según Walter Benjamin, como ha sido posible construir el puente de separación-uni6n entre el mundo que nos rodea con nuestra concepci6n de ello mismo⁹⁰: los conceptos, seg6n Benjamin, son los que abren el espacio⁹¹ en el cual se imprimen las im6genes originadas por los fen6menos. En ese imprimir es donde el fen6meno se salva de su manifestaci6n como pura apariencia y por consiguiente tiende a alterar su inherente encubrimiento: los fen6menos, escribe Walter Benjamin, «no penetran [...] en la totalidad del mundo de las ideas en su crudo estado empírico, adulterado por las apariencias, sino sólo en sus elementos básicos, redimidos”. [...] La vía de la “redenci6n” tiene como vehículo al concepto» [Jarque, 1992:110]. A trav6s de los conceptos, los fen6menos se reducen a im6genes. Y tal reducci6n tiene una doble tarea: conseguir en palabras de Benjamin la «simultaneizaci6n del acontecer» [Jarque, 1992:134] es decir conseguir su «transformaci6n» en espacio-imagen –seg6n una «l6gica visual, no lineal» [Buck-Morss, 2001:244]– evitando la ocurrencia real-actual y tambi6n producir la imagen y no re-producirla como reflejo *desde* la realidad empírica para que se torne en significativa, acto consciente frente a la simple receptividad.

Los conceptos del glosario son el cuadro a trav6s del cual se reduce el fen6meno en cuesti6n en imagen significativa y el filtro seg6n el cual los proyectos de referencia se reducen a im6genes, vistas parciales. Las im6genes liberan los proyectos de la temporalidad precisa de su acontecer hist6rico y salvan el fen6meno en cuesti6n de la caligrafía de unos casos concretos por estudiar y de la linealidad en el procedimiento proyectual.

En direcci6n inversa y dentro de la esfera de lo conceptual-lingüístico, *la palabra es fundamentalmente expresi6n y el concepto esquematismo*. La definici6n léxica de la palabra es sustancialmente una «traducci6n» a otra palabras «isom6rficas» con relaci6n a

⁸⁹ Tambi6n, es, seg6n Derrida y siguiendo en ello a Husserl, a trav6s de un imprimir –como veremos en otro artículo del glosario de la tesis– como se construye el puente entre nuestro pensar con su propia expresi6n –el proyectar arquitect6nico inclusive su extremo “automatismo” aleatorio–. Sobre este asunto: Benjamin, Walter, «Introducci6n» en *El origen del drama barroco alemán*, pp. 9-31.

⁹⁰ La realidad de la obra arquitect6nica inclusive su inherente virtualidad.

⁹¹ «Los conceptos no existen previamente ni tampoco copian algo que ya haya estado previamente en el mundo, sino que es en el concepto y en sus relaciones con los dem6s en donde se *forma* por vez primera algo así como un mundo (como dice Herder de manera muy plástica), que (posteriormente) podemos analizar científicamente» [Frank, 1994:149-150].

la primera [Lévi-Strauss, 1987:30]. Y la indagación de la palabra dentro de un discurso es la búsqueda de la intención, inclusive la intención que no ha llegado a expresarse, es la búsqueda del querer decir del discurso. El concepto, al contrario, se construye, sea o no definible. Su indagación nunca puede llegar a una traducción ni tampoco a una ampliación de ello, sino a la clarificación de nada más que de «aquello que contiene el concepto»⁹². Es un esquematismo y por tanto una supuesta definición o cualquier aproximación a ello *gira alrededor de su contorno*, de su forma.

De hecho, una posible esquematización de la palabra ha sido la lista. Hemos llegado a la conclusión que la lista de palabras sueltas es lo preconceptual para una reconstrucción con sentido porque las palabras que pertenecen a ella constituyen *un primer esquema* de lo que su conjunto quiere decir. A partir de ahí y dada la restricción fundamental-formal del concepto en tanto que esquematismo, la indagación de un concepto en particular implica el mantenerse dentro de sus contornos y recorrer su propia extensibilidad: la analítica de los conceptos del glosario. Según ella, no se excluye la extensión a aquellas regiones –reprimidas al principio– del concepto que estando dentro de sus contornos constituyen sus afueras: *sin_ texto, sin_ lugar, sin_ proyecto...* En el fondo, no se trata de polarizar y oponer sino de tender el concepto, estando dentro de sus contornos, hacia sus regiones más alejadas.

Literalmente la operación de los *sin_* puede que denote ausencia, la imagen negativa a partir del concepto en cuestión, pero son más como *modificadores* (shifts) en la dirección del pensamiento que originan nuevas cristalizaciones en imágenes, que aclaran indirectamente toda la *extensión* de los conceptos en cuestión. También evitan el corto camino del pensamiento que el hábito nos obliga a seguir. Además, si bien se mira, indican más una positividad –aunque reprimida⁹³– la de su fondo metafórico⁹⁴:

⁹² «Lo que está implicado en conceptos tales como, por ejemplo, 'existencia' y 'realidad' se descubre a través de un examen filosófico. Si el concepto en cuestión es definible, la definición es el resultado de tal indagación y no el punto de partida de ella. Pero aquí también parece justo pensar que a lo que se llega mediante la indagación filosófica es a una clarificación pero no a una ampliación del concepto. Ciertamente, podemos llegar a algo que antes no sabíamos, pero no llegamos (lógicamente hablando, no *podemos* llegar) a nada más que a aquello que contiene el concepto» [Hartnack, 1997:31].

⁹³ «Así, pues, Nietzsche trataría de demostrar, como recurso inexorable para mantener los principios de su crítica, que el concepto mismo no es más que un producto de la actividad metafórica, es decir, un producto que rechaza su origen metafórico, y que sólo así, mediante este olvido, llega a ser concepto» [Nietzsche, 2000a:33]. Guervós de Santiago explica en otro punto de la introducción [Nietzsche, F., *Escritos sobre retórica* (1872-1874)]: «Y es precisamente esa petrificación o fosilización del concepto como descripción literal de la realidad lo que provoca las ilusiones y creencias de la metafísica en la verdad eterna e inmutable» [Nietzsche, 2000a:50-51].

⁹⁴ «El núcleo de la argumentación de Nietzsche se apoya, como en otras ocasiones, en un análisis genealógico sobre el origen metafórico de los conceptos: lo que se presenta con pretensión de validez intemporal (el *concepto*), es legitimado como devenir temporal (*metáfora*). Ahora bien, si los conceptos son abstracciones que se sustentan en una «transposición», entonces todos los conceptos en cierta medida son una especie de metáfora. Entre concepto y metáfora, no existe, pues, una diferencia fundamental, quizá sólo una diferencia de grado, o como dice el propio Nietzsche, «una diferencia entre habituación y novedad, frecuencia y rareza» [Nietzsche, 2000a:42-43].

construyen el enlace entre los extremos del concepto los cuales son representados por, a primera vista, distantes momentos históricos y heterogéneos, también a primera vista, proyectos arquitectónicos-artísticos.

El concepto parte de la búsqueda de una «unidad dentro de la pluralidad»⁹⁵. La analítica de los conceptos del glosario –el mantenerse dentro de sus contornos y recorrer su extensibilidad– es principalmente una unificación. De hecho, es un *unir arquitectónicamente* y no sistemáticamente. El sistema quiere ser un todo y por tanto no deja grietas; al contrario la “arquitectónica”, «un arte de sistemas»⁹⁶, la orientación sistemática que organizaba “racionalmente” el cuerpo de los conocimientos, nunca ha llegado a ser un sistema unitario. El presente glosario, a través de la indagación de cada concepto, une las representaciones, fija los límites y de este manera los re-construye.

⁹⁵ Johann Gottfried von Herder alrededor de 1800 escribió: «Nuestra razón sólo se forma *por medio de ficciones*. Siempre buscamos y creamos una *unidad dentro de la pluralidad* y modelamos con ella una *figura*; de allí surgen *conceptos, ideas, ideales*» [Frank, 1994:146-147].

⁹⁶ «La *arquitectónica* se define como un arte de sistemas; como un arte, por lo tanto, idóneo para la organización racional de las ramas del saber en su integridad» [Derrida, 2006b:134].

LÍNEA _lo trazado y la inscripción

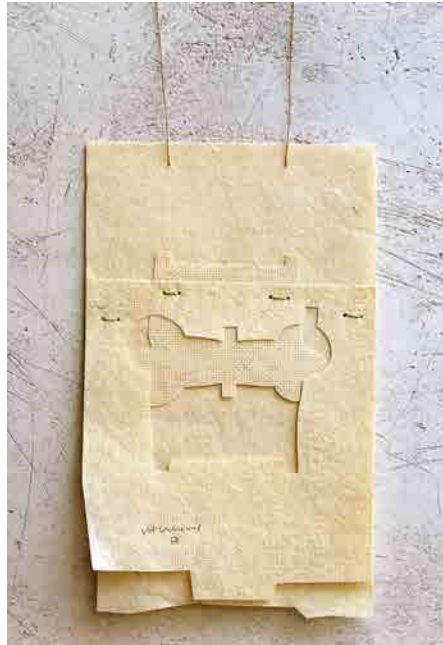
El programa

Desde la palabra a las cosas y desde el mundo fenoménico al concepto; desde la palabra al deseo y al actuar humano y desde el sub-estrato del sentido a su expresión, se ha cuestionado hasta el momento la palabra escrita en tanto que substancia material antes que unidad léxica: substancia material aislada del flujo del habla, puesta en un sitio determinado. Y se ha cuestionado la palabra escrita siempre dentro de la grieta –propia del lenguaje– que separa la palabra de la frase sintácticamente compuesta, inclusive de la frase de inspiración surrealista, y dentro del intersticio que separa la palabra escrita perteneciente a una lista (o un catálogo) de las demás palabras en la misma. Pero indirectamente, se han cuestionado las palabras escritas como aquellas que aparecen junto a las líneas trazadas sobre una superficie común, como aquellas escritas sobre la tabla de diseño del fenómeno en cuestión.

Acceder al fenómeno en cuestión para la presente investigación no significa sustituir su sustancia material, las líneas y las palabras, por una dialéctica entre dos modos distintos de expresión, entre el lenguaje gráfico y el lenguaje propiamente dicho. Un modelo interpretativo, cualquier modelo como mediación entre un fenómeno y su correspondiente interpretación, aunque se considera un sustituto del fenómeno por interpretar, no es equivalente a él mismo. Tampoco la elección de un modelo determinado es neutral respecto a la interpretación misma. Ya desde el principio, el examen de la interrelación entre las líneas y las palabras del fenómeno en cuestión en cuanto a dos distintos lenguajes, el gráfico y el verbal, haría que la investigación se apartase de la realidad del fenómeno por interpretar, es decir, del *fondo* donde aparece.

Sistemáticamente la investigación evita cualquier predeterminación epistemológica (arte, ciencia, filosofía) y especificación disciplinaria previa (teoría del proyecto arquitectónico, crítica del arte, etc.) excluyendo de su discurso, por el momento dado de la investigación, la concepción teórica acerca del lenguaje que tradicionalmente cubre todo territorio relativo a la expresión. Asimismo, la investigación, en principio, pone *entre paréntesis* el fondo esencial del fenómeno en cuestión, pone *entre paréntesis el proyectar arquitectónico* para conseguir aproximar los fundamentos mismos del fenómeno en cuestión antes que su marco de aparición.

Solamente bajo esas presuposiciones, las líneas trazadas y las palabras escritas por separado y en unidad se toman como *variantes de significación en potencia*, con anterioridad a su respectiva codificación proyectual-gráfica por un lado (el dibujo arquitectónico) y sintáctica por otro (la lengua). Por consiguiente, las líneas trazadas y las palabras escritas siendo lo yacente del fenómeno en cuestión, se toman como *substancia material* –*sub-stare*, “estar debajo”, *hypóstasis* en griego antiguo–, fundamento esencial de una significación todavía-no-surgida en el proyectar arquitectónico.



Chillida, Eduardo, *Gravitación*, 1997

soportes de la escritura. A lo largo de la historia, la escritura ha tenido una gran variedad de soportes entre los que hay que hacer una distinción básica. Por un lado hay cuatro específicos, es decir, elaborados primordialmente para acoger la escritura: las tablillas (→) de barro, el papiro (→), el pergamino (→) y el papel (→). Estos soportes *ad hoc* son por sí mismos un buen indicador de la importancia otorgada a la actividad escritural, convertida, de hecho, en una necesidad para muchas culturas. Además, hay diversos objetos que, secundariamente, han servido de soporte a la escritura: estatuas, ánforas, crateras, etc. La condición de durabilidad, consustancial a la escritura, requiere materiales de soporte muy consistentes (por eso el vidrio, entre otros, ha sido excluido).

Tusón, Jesus, *La escritura*, p. 151

Así, la dirección de la investigación es desde lo yacente del fenómeno en cuestión — las líneas trazadas y las palabras escritas— a través, primero, de la profundización en cada uno de sus componentes y segundo, a través de la averiguación de su interrelación hacia el resurgimiento del fenómeno en cuestión ya en su plenitud significativa¹, es decir, volviendo de nuevo al proyectar arquitectónico.

El profundizar en la noción y en la substancia material de la palabra escrita ha originado respectivamente la estratificación conceptual y su propia localidad aplicada. Igualmente, la línea se cuestiona en los textos a continuación y con anterioridad a su codificación gráfica en los sistemas de proyección adaptados por el dibujo arquitectónico, en tanto que *huella del fenómeno gráfico*, registro (siendo algo rudimentariamente material) de un gesto intencionado; en tanto que *figuración gráfica* de algo existente o imaginado; en tanto que *trazo geométrico*, línea por esencia idealizada de un esquema geométrico. Lo similar siendo lo no-idéntico a un original de la figuración gráfica y lo abstracto del trazo geométrico, simultáneamente, proporcionan a la línea su estatuto particular como intermediario: la línea se halla en el umbral entre lo corpóreo y lo espiritual, entre lo visto y lo invisible. Paradójicamente es como una sombra de algo efectivamente inexistente.

Entre las líneas trazadas y las palabras escritas, lo yacente del fenómeno en cuestión, es posible revelar una red de complejas correspondencias, referencias o reducciones. Sin embargo, la más elemental interrelación es la *analogía* entre ellas, una comparación antes que nada, como la relación menos estructurada. Mucho antes que la analogía, la *coexistencia* se transcribe en términos espaciales de proximidad, pero la proximidad presupone obligatoriamente conexión ni mucho menos afinidad. La proximidad presupone un sitio donde las líneas trazadas y las palabras escritas podrían ser vecinas. Y a partir de ahí, es decir *a partir del hecho de que las líneas y las palabras se encuentran en un mismo sitio, es donde se pone en marcha la maquinaria interpretativa de encontrar referencias, inventar correspondencias o construir similitudes.*

Y preguntamos: el sitio donde se pone la línea trazada y la palabra escrita ¿es únicamente el soporte material, un medio efectivamente necesario para trazar una línea y para escribir una palabra o determina, siendo más que un medio, en cierta manera sus correlaciones? Y ¿qué ocurre cuando ese medio constituye el soporte de fijación de las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico? Buscamos, en fin, la particularidad del soporte de fijación de las líneas y las palabras para el proyecto arquitectónico y buscamos aquello que ha permitido, en general, la simultánea puesta por escrito sobre un lugar-medio común, *en líneas* que reproducen por abstracción o por semejanza el mundo fenoménico y el mundo imaginario, y *en palabras* que simbolizan «las afecciones del alma» del mundo interior.

¹ «Los fenómenos no tienen causas, sino que aparecen —se presentan— en un cierto orden. El significado del fenómeno es el contexto en que aparece» [Norberg-Schulz, 1998:36].

Lo que se pone por escrito es ya, como muchos estudiosos afirman, un mundo de por sí, un mundo sobre el papel² aunque no sólo sobre ello. La hoja del papel, la pantalla del ordenador, el folio del documento o el lienzo de una pintura son sólo unos de los soportes de nuestro dibujar y nuestro actual escribir. Antes que ellos, los pergaminos de los códices manuscritos, los grabados y las láminas estampadas de los tratados arquitectónicos han sido los soportes de las líneas y las palabras a través de los siglos de historia de la arquitectura. Sobre cada uno de ellos se busca precisar una cierta afinidad y coordinación, no sólo proximidad, entre las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico y se busca precisar aquel periodo histórico que sería el origen temporal del fenómeno en cuestión.

Dentro de lo que se ha denominado “yacente” del fenómeno en cuestión se incluye también aquello que, aunque presente, no se percibe a primera vista. «Lo imperceptible no llama la atención. Puede que se vea sin que, sin embargo, nos fijemos en él propiamente» [Heidegger, 1994:57]. Y esta es precisamente la tarea fenomenológica: es el rescate de aquello que se esconde, es la dedicación a lo que permanece imperceptible y a lo que todavía-está-por-revelarse, lo que resiste fundamentalmente ante un posible desocultamiento. Pero la actitud fenomenológica no es la búsqueda de un “más allá” de lo visto; es una interpelación de lo “más yacente” ante nosotros, es «un procurar captar las esencias»³ y más aún captar sus orígenes. «*Origin* significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esen-cia» [Heidegger, 1996:11].

La definición heideggeriana parece complementarse esencialmente por la definición que Michel Foucault dio en *Las palabras y las cosas* acerca del origen: «Paradójicamente, lo originario, en el hombre, no anuncia el tiempo de su nacimiento, ni el núcleo más antiguo de su experiencia: lo liga a aquello que no tiene el mismo tiempo que él; y libera en él todo aquello que no le es contemporáneo; indica sin cesar y en una proliferación siempre renovada que las cosas comenzaron mucho antes que él y que, por esta misma razón, nadie sabría, pues toda su experiencia está constituida y limitada por estas cosas, asignarle un origen» [Foucault, 2006:322]. El origen se liga con el presente más que el pasado: se trata de un presente que dura en tanto que captación de la esencia⁴ de lo yacente del fenómeno cuyo origen se busca, pero un presente cuya duración traspasa la actualidad del hombre que lo percibe (el fenómeno). Una investigación en tanto que

² «El mundo sobre el papel es una metáfora apta para analizar las implicaciones de la cultura escrita, dado que mediante la creación de textos que funcionan como representaciones, es posible abordar el mundo, pero el mundo tal como es copiado o descrito. La noción de un mundo de papel fue utilizada por Krul en 1644 para referirse a una colección de escritos y dibujos» [Olson, 1998:221].

³ El fenomenólogo, como explica Sartre: «empieza colocándose de golpe en el terreno de lo universal. Ciertamente, obra sobre ejemplos, pero poco importa que el hecho individual que sirve de soporte a la esencia sea real o imaginario. Aun cuando el dato «ejemplar» fuera pura ficción, por el hecho mismo de haber podido ser imaginado es preciso que realice en él la esencia buscada, pues la esencia es la condición misma de su posibilidad [...]» [Sartre, 2006:191].

⁴ «La fenomenología es una descripción de las estructuras de la conciencia trascendental fundada en la intuición de las esencias de tales estructuras» [Sartre, 2006:190].

*arqueología*⁵ en términos de Foucault y una *búsqueda fenomenológica del origen* de las esencias parten ambas de lo presente que dura, de aquello que «no tiene el mismo tiempo» que lo actual, parten de lo yacente que, aunque materialmente presente⁶, es por esencia difícil de percibir.

El origen del fenómeno en cuestión se busca de nuevo entre lo yacente, pero ahora entre lo yacente del devenir histórico. Esto no significa que la investigación cubre todo el pasado en tanto que continuum. «La historia se descompone en imágenes, no en narrativas» [Buck-Morss, 2001:245] según Walter Benjamin y así, lo yacente del continuum histórico no es una historia lineal de las obras del hombre sino que se compone de todos aquellos trozos del pasado que se construyen únicamente arrancados, una vez «rescatados» en términos benjaminianos, de ese mismo continuum, arrancados *del discurrir temporal indiferenciado*⁷. Dentro de cada uno de estos trozos arrancados y por tanto «rescatados» del pasado, diversos contenidos se hallan discontinuos y desconectados al principio. Todos ellos, al final, han sido retenidos en el presente en tanto *imágenes materiales*⁸, según el punto de vista de la investigación que ha dado forma a aquellos contenidos. Para la presente investigación, el conjunto de los trozos-imágenes del pasado [*el contexto de la investigación*] han sido consolidados a partir de las diversas manifestaciones del fenómeno en cuestión: antes y después de la invención de la escritura alfabética y antes y después de la institución del proyecto arquitectónico.

Antes de la invención de la escritura alfabética y mucho antes de la institución del proyecto arquitectónico [*mitografía*], [*geo-grafía*], [*primeras escrituras*] cuando el

⁵ La investigación arqueológica definida por Foucault implica una actitud crítica más que una búsqueda histórica: «[...] la crítica va a ejercerse no ya en la búsqueda de las estructuras formales que tienen valor universal, sino como investigación histórica a través de los acontecimientos que nos han llevado a constituirnos y a reconocernos como sujetos de lo que hacemos, pensamos, decimos. En este sentido, esta crítica no es trascendental, y no tiene como fin hacer posible una metafísica: es genealógica en su finalidad y arqueológica en su método» [Foucault, 2004:91].

⁶ Las distintas maneras para acceder a la materia de lo inadvertidamente yacente ante los ojos se presentan en una metáfora empleada por Walter Benjamin cuando compara el crítico del arte con el alquimista, y el comentarista con el químico: «[...] la actitud de comentarista frente a la misma [a la obra de arte] es como la del químico, mientras que el crítico se parece al alquimista. Mientras que para aquél sólo la materia y la ceniza son los únicos objetos que restan para su análisis, para éste la llama misma es el permanente enigma, el enigma de la vida. De ahí que el crítico pregunte por la verdad, cuya llama viva continúa ardiendo sobre los pesados restos de lo pasado y sobre las livianas cenizas de lo vivido» [Benjamin, 1970:21-22].

⁷ ««Para que un trozo del pasado pueda ser tocado por la realidad presente, no debe existir continuidad entre ellos». Benjamin comenta: «La “construcción” presupone “destrucción”». Los objetos históricos se construyen primero «haciéndolos estallar fuera «del continuum histórico». Poseen una «estructura monádica», en la que «todas las fuerzas e intereses de la historia entran a escala reducida»» [Buck-Morss, 2001:244].

⁸ Aquello que permite que la historia se descomponga en imágenes es el poder de la imagen en cristalizar el acontecimiento en algo materialmente presente mientras ella misma pertenece al pasado. «El discurrir temporal tiende a quedar como contraído en una sola imagen de contenidos diversos pero simultáneos: “pues cuando se trata de la presentización del tiempo en el espacio -¿y qué otra cosa es su secularización sino su transformación en estricto presente?-, el proceder fundamental es la simultaneización del acontecer”. O dicho de otro modo: su transformación en espacio, en “imagen”» [Jarque, 1992:134].

logos fue regalo de procedencia divina y a las líneas se les otorgaban funciones simbólicas dentro de un actuar y un pensar determinados mitológicamente; y después de la invención de la escritura alfabética y de la institución del proyecto [*alfabeto*], [*tipografía*], [*primeras iconografías*], [*gramatología*], [*escritura digital*] cuando la línea reaparece otra vez en los mitos pero ahora como representación artística y cuando la tipografía fue la reproducción mecánica de palabras y líneas sobre el papel y de ahí el rumbo hacia la racionalización de la línea dentro de una teoría propiamente arquitectónica y hacia la racionalización de la palabra en la disciplina lingüística: dispersos contenidos parecen por el momento, proliferados a lo largo de la investigación, que son el material que está por componerse en los trozos-imágenes del pasado, son los que constituyen el contexto del fenómeno en cuestión.

El fenómeno del grafismo

La sombra del pincel cae sobre un cuadro blanco, la “tabula rasa” del emblema de Vicente Carducho (1633); la sombra alargada dibuja una línea ilusoria sobre el cuadro blanco, una línea aun por venir. Con la sombra, por definición fugitiva y efímera, se expresa elocuentemente aquel instante, con todas las implicaciones metafísicas que ha suscitado a lo largo de la historia de la estética, en que la «potencia» pasa al «acto» a través de la «fantasía»⁹; un paso, gracias a la «luz» de la creatividad, de la oscuridad interior de la mente a la obra efectivamente realizada. La sombra, siendo la primera manifestación cuasi material que unívocamente pertenece a algo concreto, es capaz de anunciar precisamente la aparición de una figura –la línea o palabra por venir– todavía no retenida sobre una superficie o papel en blanco. Qué manera existiría mejor que la sombra, ya que siempre es sombra de algo, para expresar la referencialidad implícita en cualquier figuración gráfica como imagen *siempre de algo*, de algo definitivamente *fuera del papel*: de un pensamiento-idea¹⁰ o de una cosa-ente del mundo.

En la *Tabula Rasa* de Carducho el *gesto* de trazar una línea o escribir una palabra queda incompleto por no ser positivamente reducido en «acto»: aquello que todavía no está fijado prescinde de autor, prescinde de *la mano que hace*. Por otra parte, en el emblema lo que se ha denominado “tabula rasa” en el fondo no es un cuadro blanco. Antes de la primera retención del trazo perteneciente a una imagen o de la palabra perteneciente a un texto, algo (la sombra) aparece sobre el cuadro, algo proyectado *desde*

⁹ La imaginación: «se la definiría como un movimiento engendrado por la sensación en acto [visión-óasis; y no en potencia: ópsis-vista]. Y puesto que la vista es el sentido por excelencia, la *fantasía* (imaginación) ha extraído su nombre de *faós* (luz) ya que sin luz nada puede verse» [Aristóteles, 1969:120 (429a)].

¹⁰ La *Idea*, concepto ambiguo y confuso por ser aplicado en diversos contextos, ha sido vinculada a la comprensión del fenómeno de la creación artística. En general, se ha considerado como una propiedad innata y por consiguiente de origen divino o como algo preexistente en el interior del artista procedente de su imaginación. Al respecto: Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*.



Carducho, Vicente, *Tabula rasa*, 1633



Allan, David, *El origen de la pintura*, 1773

lo afuera hacia el papel. Frente a la hoja en blanco, la perplejidad de retenerse *un primer gesto* de la mano que dibuja o escribe vuelve a imperar en cada producción gráfica, ya sea obra literaria, plástica o arquitectónica.

En los tratados teóricos y más tarde en los manifiestos artísticos se intentaba averiguar el por qué del desconcierto ante la superficie o el papel en blanco procurando proponer aquellas estrategias por medio de las cuales se haría desaparecer el problema. El grado de sistematización de tales estrategias y la cientificidad del método de interpretar las proyecciones, las “sombras”, desde fuera de la superficie del papel, legitimaría el quehacer arquitectónico y daría a la arquitectura el prestigio de una actividad intelectual. Formas arquetípicas de procedencia divina heredadas de la tradición, modalidades ideales inventadas por el (in)genio artístico como los ordenes clásicos, tipos sacados de los monumentos concebidos por el arquitecto-científico; todas estas figuras estaban en realidad yacentes, aunque fueran invisibles, sobre la superficie de papel.

*La superficie aparentemente en blanco nunca ha sido verdaderamente así*¹¹ y por lo tanto la línea, la primera línea¹² efectivamente trazada –o incluso imaginariamente proyectada en su estado de sombra, como la línea del emblema– nunca ha sido «la aparición de un ser en el vacío del fondo» [Merleau-Ponty, 1977a:57], una “tabula rasa”. La línea trazada siempre sobre una superficie –aunque de naturaleza distinta cada vez: tablilla, papel, pantalla– pide encontrar su estatuto particular ya que no se puede sostener que sea una *cosa y nada más*, ni tampoco ni mucho menos una *imagen de algo*, imagen con diferente grado de fidelidad cada vez. En palabras de Merleau-Ponty la línea ha sido siempre «cierto desequilibrio dispuesto en la indiferencia del papel blanco» [Merleau-Ponty, 1977a:57]; y es precisamente desequilibrio porque simultáneamente no deja de «recordar» que es algo material, aunque rudimentariamente material¹³, y también porque obtiene su propia existencia e identidad *en el instante de su fijación*: «El comienzo del trazado establece, instala cierto nivel o modo de lo lineal, cierta manera para la línea de ser y de hacerse línea, “de ir siendo línea”. En relación con el trazado toda inflexión que siga tendrá valor diacrítico, será una relación de la línea consigo misma, formará una aventura, una historia, un sentido de la línea, según ella decline más o menos rápidamente, más o menos sutilmente» [Merleau-Ponty, 1977a:56].

Una vez más: la sombra. Según el mito arcaico que cuenta Plinio en el siglo primero de nuestra era, la sombra fue el origen mítico de la representación artística en general. El

¹¹ «Y ese será el problema para llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea. De modo que escribir, será fundamentalmente borrar, será fundamentalmente suprimir» [Deleuze, 2007:53]. Y más adelante: «Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiencen, ya está llena. [...] Si al pintor le cuesta trabajo comenzar, es justamente porque su tela está llena» [Deleuze, 2007:55].

¹² «La primera línea sobre el papel es ya una medida de lo que puede ser expresado cabalmente. La primera línea sobre el papel es ya una limitación» [Kahn, 2003:7].

¹³ Como escribía Saul Steinberg: «mi línea quiere recordar constantemente que está hecha de tinta» [Gombrich, 1997:189].

«circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre»¹⁴ sobre la pared de una habitación fue obra de una mujer que quiso retener la imagen de su amante¹⁵. Sólo en un segundo momento interviene el artista: el padre de la mujer copia la figura retenida sobre la pared y crea a partir de esa un relieve en arcilla. El traslado de la estatua en un tercer momento al templo de la ciudad y de ahí la inauguración de su culto marca un cambio fundamental: su constitución como *obra del arte digna de ser admirada por todos en un lugar público*.

Es, por tanto, la distancia física (*ausencia*) al original –la partida del amante– la que fue el motivo de la primera fijación gráfica en la historia del Occidente, pero su institución en tanto que obra artística se efectuó gracias a la perfecta semejanza con el original o por culpa de una pérdida: la muerte del hombre-modelo de la obra. Sea la *semejanza*¹⁶ absoluta de la obra con su modelo o sea la *perdida definitiva* del original, la sacralización de la obra consiste en la *sustitución* –única por ser copia perfecta e imposible de repetir por culpa de la muerte del hombre– del original por la obra. La obra, por tanto, es ahora el simulacro en tanto que icono del original y esencia de su ser y por tanto es *su* unívoca representación¹⁷.

En los templos griegos se contemplan a plena luz las estatuas de las divinidades en tanto que imágenes¹⁸ inicial y posteriormente destinadas al culto. Según la teoría platónica

¹⁴ Stoichita en su *Breve Historia de la Sombra* (1997) cita el siguiente fragmento extraído de la *Historia Natural* (XXXV,15) de Plinio el Viejo: «La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara. [...] Los egipcios afirman que fueron ellos lo que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia; vana pretensión es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre [*omnes umbra hominis lineis circumducta*]» [Stoichita, 2000:15].

¹⁵ «La ocasión que propicia la creación del primer simulacro es la partida del amado. La leyenda no nos dice adónde ni por qué parte, alude sólo al hecho de que debe irse lejos (*abeunte illo peregre*). La muchacha al dibujar la sombra, consigue cercar (*circumscripsit*) y retener la imagen del amante que se va, creando una figura de sustitución. [...] De ahí el carácter de «sustituto» que adopta la representación» [Stoichita, 2000:19].

¹⁶ «[...] el lenguaje humano no pinta ni como el pintor ni como pinta la película, ni siquiera «pinta» como el papel pautado de los músicos. Y a pesar de ello tiene que ser también posible, en algún sentido, fidelidad en sus reproducciones. Pues sin fidelidad no hay en absoluto «representación» que perezca este nombre» [Bühler, 1979:209].

¹⁷ «Siempre que se da una sustitución hay, como en toda relación, dos fundamentos, un algo y otro algo que la consideración tiene que distinguir. Si un concepto funciona *hic et nunc* como representante, siempre puede plantearse la cuestión de *en virtud* de qué propiedades recibió la representación, y penetra en la sustitución, la realiza. Por tanto, siempre tiene que ser posible una determinación doble de ese concreto, una de las cuales prescinde de la función de representante que tiene el que representa, para definirlo como lo que es o sería *por sí*. La segunda interpretación, en cambio, busca y encuentra en él aquellas propiedades a las que está ligada la sustitución. En el caso de ser signo nunca son más que momentos abstractos, en virtud de los cuales y con los cuales, el concreto actúa «como» signo» [Bühler, 1979:60].

¹⁸ «Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella. Lo mismo le ocurre a la estatua que le consagra al dios el vencedor de la lucha. No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo» [Heidegger, 1996:30].

la sombra y los reflejos del espejo –los *phantasmata*¹⁹ eran imágenes, apariencias como lo eran las imágenes pintadas, todas distantes de la verdad de las Ideas. Entre todas estas apariencias el papel marginal de la sombra es parecido a aquel eco de la voz en la alegoría platónica de la caverna bien conocida (*La República*, cap. VII). La voz siempre acompaña la presencia física del hombre, dueño de la voz, y es siempre de alguien físicamente presente en el instante del discurso. Es esa indudable correlación “voz-presencia” la que el eco consigue romper y debido a ello, el eco muestra en la escena platónica el engaño de las apariencias.

En el eco, obviamente, la voz cuya audición se pospone en el tiempo, es decir su audición no se hace en el instante de su pronunciación, puede ser la voz de cualquiera; incluso de la sombra de los hombres o sea sin que sea necesaria su presencia física. El eco disimula la voz y por lo tanto puede también provocar la disimulación de la presencia física. La sombra y el eco eran «las primeras falacias de la realidad» [Stoichita, 2000:26] por no conseguir obtener respectivamente el estatuto de la presencia plena de algo existente y el estatuto del vigor pleno de la voz razonada, razonada por ser perteneciente a alguien corpóreamente presente.

El papel marginal de la sombra en el representar²⁰ en tanto que «falacia de la realidad», sin embargo no es lo único que en el mito pliniano valga reconocer. Lo que pasa inadvertido en el mito, importante para esta investigación –algo que se debe a la naturaleza de la sombra–, es el carácter de la *contemporaneidad*, o se podría denominar *oralidad* (momentaneidad), en la escena del mito, es decir *lo fundamental de un aquí-y-ahora en el acto mismo de fijar una figura efímera* (la sombra) de un modelo también fugitivo (el hombre y su marcha) en marcas duraderas (circunscribir con líneas) sobre una superficie.

La sombra es el primer testigo de la presencia de algo y secundariamente es imagen de ese algo porque guarda siempre un contacto con ese algo-dueño de la sombra pero no como un sucedáneo y acompañante suyo, sino como *índice* de su presencia y demostración de su existencia. El acto inaugural del *fenómeno del grafismo*, aunque

¹⁹ Platón (*La República*, 510a) define: «Llamo imágenes [*eikona*] ante todo a las sombras [*skias*] y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua [*phantasmata*] y en todo lo que es compacto, pulido y brillante, y a otras cosas semejantes [...]» [Stoichita, 2000:28]. En otro diálogo Platón (*Sofista*, 239d) explica: «Es evidente que hablaremos de las imágenes [*eidola*] que vemos en el agua y en los espejos, e incluso de las dibujadas o grabadas, y de otras semejantes [...]» [Stoichita, 2000:29].

²⁰ Incluso la sombra con sus connotaciones de lo no-poder-retenerse, ha sido aplicada en tanto que metáfora en la filosofía para expresar aquella parte dentro de la conciencia –no el inconsciente, hay que subrayar– que es «mero pensado» y que no llega a ser «proposición» lógico-lingüística, logos, es decir discurso articulado. En concreto: «la conciencia en general es de tal índole que es de un doble tipo: realidad y sombra, conciencia *posicional* y conciencia *neutral*. La una caracterizada porque su potencialidad dóxica conduce a actos dóxicos realmente ponentes, la otra porque sólo da de sí sombras de semejantes actos, sólo modificaciones de neutralidad de éstos, con otras palabras, en su contenido noemático no encierra absolutamente nada apresable dóxicamente, o lo que es equivalente una vez más, no encierra ningún nóema real, sino sólo una contrafigura de éste» [Husserl, 1993:272 (§114)] Para una exposición más detallada: Husserl, Edmund, *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, §109.

fuera mítico, no podría prescindir de algo que demostrara la *relación fáctica y no la semejanza dudosa* de la cosa en sí con su figuración gráfica; no podría prescindir de ese *algo material* que ofrecería el vínculo indudable: por un lado entre la cosa en sí (el modelo) con la proyección de algo esencial y obviamente propio de ella (su sombra), y por otro lado entre la proyección de ese algo cuasi-material (su sombra) sobre la superficie de la figuración gráfica con su retención material en líneas (contorno); retención incuestionablemente suya por circunscribir la huella del contorno que la sombra dejó.

Según el antropólogo Leroi-Gourhan, lo primero que el hombre había retenido en marcas duraderas era el ritmo: «los más antiguos grafismos eran la expresión desnuda de valores rítmicos» [Leroi-Gourhan, 1971:192] y por consiguiente la figuración no comenzó por la imitación de lo real²¹. La habilidad del hombre, siempre según Leroi-Gourhan, en expresarse «más allá del presente material»²², es decir de atribuir a las cosas materiales un contenido diferente de lo ya inmediata e intuitivamente dado –lo que se ha denominado simbolismo²³–, había sido efectuada alrededor de dos polos: la cara (audición-visión) y la mano. En las primeras figuraciones gráficas en la historia del hombre posiblemente la linealidad del habla en tanto que sonido y no transmisión de un contenido exclusivamente lingüístico, la repetición de movimientos determinados del cuerpo e incluso la circularidad en la aparición de acontecimientos naturales, se traducen en puro ritmo. Fue la mano que reproducía ese ritmo en «símbolos materializados gráficamente»²⁴, en líneas rectas²⁵ al principio, que se repiten trazadas paralelamente o en círculos concéntricos siempre grabadas sobre un soporte duradero.

²¹ Leroi-Gourhan afirma en otro lugar de *El gesto y la palabra* (1965): «Un punto sobre el cual tenemos ahora completa certidumbre, es que el grafismo se inicia no con la representación ingenua de lo real sino con lo abstracto» [Leroi-Gourhan, 1971:187]. En su etimología abstraer quiere decir «aislar con el pensamiento y considerar una parte aislándola del todo» [Leroi-Gourhan, 1971:360].

²² «En otras palabras, la figuración toma las mismas vías que la técnica y el lenguaje: el cuerpo y la mano, el ojo y el oído. Aquello que distingamos como danza, mimo, teatro, música, artes gráficas y plásticas pertenece, pues, a la misma fuente que las otras manifestaciones» [Leroi-Gourhan, 1971:353]. Y más adelante: «lenguaje y figuración emanan de la misma aptitud para extraer de la realidad unos elementos que restituyen una imagen simbólica de esta realidad. Pero, mientras que las figuras verbales, en las palabras y la sintaxis, son como el equivalente de los útiles y de los gestos manuales, destinados a asegurar una fijación eficaz del mundo de la materia y de las relaciones, la figuración se funda sobre otro campo biológico como es el de la percepción de los ritmos y de los valores, común a todos los seres vivos. Útil, lenguaje y creación rítmica representan, por consiguiente, tres aspectos continuos del mismo proceso» [Leroi-Gourhan, 1971:353].

²³ «Entendemos por esto, muy ampliamente, la facultad de *representar* lo real por un “signo” y comprender el “signo” como representante de lo real; así, de establecer una relación de “significación” entre una cosa y algo otro» [Benveniste, 2004:27].

²⁴ «Es que ningún proceso mental llega a captar la realidad misma, sino que, para poder representarla, para poder retenerla de algún modo, tiene que acudir al signo, al símbolo. Y todo simbolismo esconde en sí el estigma de la mediatez, lo que le obliga a encubrir allí donde pretende manifestar» [Cassirer, 1973:12].

²⁵ «La significación de estas rayas paralelas que vemos también grabadas sobre placas de piedra o sobre grandes huesos, es desconocida. Se ha visto en ellas un sistema de enumeración de las

Las primeras apariciones del simbolismo intentaban captar, según el mito y las especulaciones de la paleontología, lo fugitivo de la sombra y del ritmo; antes que sustituir algo representándolo *por semejanza*, intentaban captar punto por punto el contorno de la sombra de un hombre –la esencia del dueño de la sombra más que su imagen–; antes que representar *por convención*, intentaban captar sonido por sonido la voz más que transcribir su contenido. Y aunque siendo ambos casos fundamentalmente actos de fijación, no obstante en ellos quedó algo, como ya se ha marcado, algo del carácter de la inherente contemporaneidad u oralidad del gesto mismo de retención.

El perfecto equilibrio en la coordinación entre la mano y la cara (audición-visión) se quedó para siempre asegurado en la escritura fonética «como transcripción de los sonidos de la voz» [Leroi-Gourhan, 1971:86], mientras la expresión personal quedó para siempre subordinada a la convencionalización de los signos gráficos, quedó consolidada en los símbolos de la escritura de las lenguas. Desde entonces, la re-presentación convencionalizada hizo que las marcas gráficas se trasladasen *fuera del mundo* a un nuevo espacio: *al espacio de la escritura fonética*; un nuevo espacio indeterminado en el tiempo y alejado del mundo por ser inalterable y distante de la locución de la voz y de la actualidad de su retención en marcas gráficas. El «estigma de la mediatez» [Cassirer, 1973:12], en el representar, reemplazó aquel gesto de la mano en el cual las marcas gráficas tuvieron una relación con la voz todavía no codificada.

En el origen de todo simbolismo se encuentra, por tanto, el fenómeno del grafismo, el fenómeno de retenerse en marcas gráficas aquel gesto previo a la institución del lenguaje y de la escritura, del arte y de la arquitectura; el gesto previo, cada vez, a cualquier código interpretativo²⁶. El *gesto gráfico* consiste en la expresión más elíptica y rudimentariamente materializada de la *intencionalidad*²⁷, esa «propiedad general de una mente, a diferencia de los vegetales y de los seres simplemente físicos, de “salir al

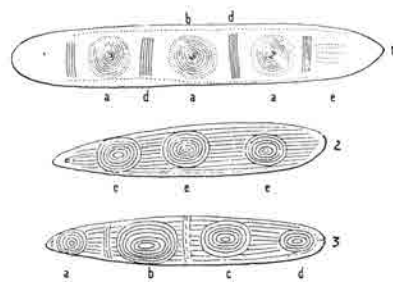
presas, un calendario; muy poco importa por el estado de los conocimientos. Aunque parezca poca cosa, figuran la intención de repetición y, por consiguiente, el ritmo. [...] Cualquiera que sea el sentido de las serie de rayas, firman el primer testimonio de una verdadera figuración, en las cercanías de 35000 años antes de nuestra era» [Leroi-Gourhan, 1971:358].

²⁶ Escribe Edmund Husserl: «Estas exteriorizaciones (*Äusserungen*) [gestos, ademanes] no son expresiones en el sentido de discurso (*Rede*); no están, como las expresiones, unidas en unidad fenoménica con las vivencias exteriorizadas, en la consciencia del que las exterioriza; en ellas no comunica uno a otro nada; al exteriorizar estas manifestaciones fáltale al sujeto la intención de presentar unos «pensamientos» en modo expresivo (*in ausdrücklicher Weise*), ya a otros, ya a sí mismo, en cuanto que se halle solo consigo mismo» [Derrida, 1995:80-81]. Jacques Derrida explica más adelante: «Los signos no expresivos no quieren decir (*bedeuten*) más que en la medida en que se les pueda hacer decir lo que se murmuraba en ellos, lo que se quería decir en una especie de farfalleo. Los gestos no quieren decir más que en la medida en que se los puede escuchar, interpretar (*deuten*)» [Derrida, 1995:81].

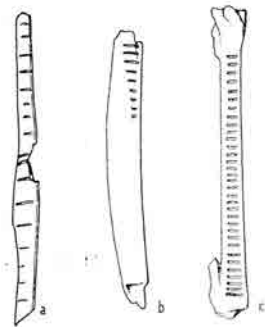
²⁷ Ferrán Lobo escribía: «en cuanto hay mente hay intencionalidad» [Lobo, 1999:16]; la intencionalidad, otra vez en palabras de Ferrán Lobo «será esa característica de la mente en “referirse a”. Y ese “referirse a” de la manera como sabemos que la mente “se refiere a” queriendo o no queriendo cosas, es decir, es un intencionalidad volitiva; conociendo o desconociendo cosas, representándose o no representándose cosas, es decir, cognoscitiva; sintiendo o no sintiendo respecto a las cosas, es decir, sentimental o emotiva» [Lobo, 1999:17].



Itten, Johannes,
Diseño automático, 1915



Churingas australianas. Utilizados en los rituales, los churingas concretizan la recitación según el ritmo de las figuras grabadas. Leroi-Gourhan, André, *El gesto y la palabra*, p. 187



Incisiones sobre huesos paleolíticos, llamadas "huellas de caza". Leroi-Gourhan, André, *El gesto y la palabra*, p. 186



Incisiones sobre huesos.
Le Placard, Francia, 13500 a.C.

exterior» [Lobo, 1999:17]. El gesto es la manera primaria que el hombre tiene a su disposición para exteriorizar algo, al principio, a través de su cuerpo (voz, gesticulación, danza, mímica). Es la primera y elemental apariencia “material” de la intencionalidad en tanto que sonido, gesticulación, marca; *es aquello que puede abrir en el correlato entre mente-mundo un nuevo espacio, anunciando de esta manera la institución de un nuevo código interpretativo.*

Es la intencionalidad la que abre la mente al mundo y el mundo a la mente dando la posibilidad de un acto²⁸ en el mundo: escribir, mostrar, construir. Estos tres actos tienen como fundamento común y origen el *gesto gráfico* que anuncia, en el correlato de la mente con el mundo, la fundación de un *nuevo mundo*²⁹ *fijado en signos* (el de la significación). Únicamente siendo retenido en marcas gráficas, en la huella como Derrida la denomina³⁰, la intencionalidad resulta «un posible algo» [Sini, 1989a:46], algo efectivamente determinado y discernido «que exige una relación con “otro” que él no es» [Sini, 1989a:46] y se introduce así —a través de la «estructura de remisión»³¹— en un proceso de producir una interpretación. «Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería» [Derrida, 2003:81]³². El fenómeno del grafismo se halla en los fundamentos tanto del representar artístico-arquitectónico como del representar lingüístico.

²⁸ El gesto es según Mead Herbert George (*La Génesis del Self y el Control Social*, 1925) como «una etapa primitiva del acto» [Mead, 1991:181]. El acto es en sí positividad, demostración y efecto de la intencionalidad: «Un acto es lo que puede ser realizado o efectuado, segmentado, recuperado, mantenido, suspendido; el acto es el «yo puedo» del «yo pienso»» [Ricoeur, 1988:145].

²⁹ «Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo [Welt weltet] y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo» [Heidegger, 1996:31-32].

³⁰ «Antes de estar ligada a la incisión, al grabado, al dibujo o a la letra, a un significante que en general remitiría a un significante significado por él, el concepto de grafía implica, como la posibilidad común a todos los sistemas de significación, la instancia de la *huella instituida*» [Derrida, 2003:60].

³¹ «Inmotivado, todo signo sería impensable sin una *institución durable*: es decir, sin la instancia de la *huella* [“traza”, “marca” que se conserva en un “espacio de inscripción” que “retiene” en el aquí-ahora las diferencias preinstituidas, que mediante “una estructura de remisión” [“*structura de renvoi*”] hace aparecer la diferencia “*como tal*” (Vemos así que la inmotivación del signo, al exigir la huella, es decir, *ya* la escritura, implica *a la vez* la espacialización, la temporalización y la relación con el otro)» [Ducrot y Todorov, 1974:390].

³² Apuntando al mismo asunto: «La diferencia inaudita entre lo que aparece y el aparecer (entre el “mundo” y lo “vivido”) es la condición de todas las otras diferencias, de todas las otras huellas, y *ella es ya una huella*. Este último concepto es por lo tanto absolutamente, y de derecho, “anterior” a toda problemática *fisiológica* sobre la naturaleza del engrama, o metafísica, sobre el sentido de la presencia absoluta cuya huella se ofrece así a descifrar. *La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general*» [Derrida, 2003:84].

Las superficies de la escritura y el espacio de inscripción

La letra *en su calidad de signo* «permite fijar las palabras» y *en su calidad material*, en tanto que tinta sobre una superficie, «permite representar la cosa»³³: con esa doblez juega el caligrama³⁴. Se trata de un texto literario, a veces compuesto sólo por unas pocas palabras, «cuya disposición gráfica reproduce un objeto en él aludido» [Miguel de' Ors, 1977:11]. A las marcas del gesto gráfico se les confiere en una cultura alfabética un nuevo estatuto. Las letras obviamente se diferencian de las demás marcas gráficas y el caligrama, aún sin acudir a una teorización, comenta esta partición originaria, de momento *mostrándola*.

Son letras las que articulan, a modo de palabra, el contenido poético y son también letras las que imitan, gracias a su disposición lineal, el contorno de cosas determinadas. En el caligrama se muestran al mismo tiempo las dos maneras que el hombre tiene a su disposición para indicar un algo concreto: al trasladar las palabras escritas a un campo exclusivamente visual surge la imagen de una cosa y entonces las palabras escritas ya no pueden ser leídas, dejan de ser signos verbales; y viceversa, en el momento de leer las palabras la disposición y substancia material de las letras se desvanecen, debido a la comprensión de lo leído. Foucault describe ese atributo del caligrama como sigue: «Por astucia o impotencia, poco importa, el caligrama nunca dice y representa en el mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura» [Foucault, 1981:38].

Desde la antigüedad, la doble y complementaria lectura de la “tecnopocnia”, el primer nombre de caligrama en aquel entonces, en tanto que texto e imagen, ya era implícita en el término mismo *γράφειν* y luego en latín *scribere*³⁵. Ambos al principio no significaban efectivamente “escribir” sino “hacer marcas o incisiones”. En concreto, el verbo *γράφειν* se empleaba incluso para designar el “pintar”, “emplear trazos”, “*εἰκόνα γράφειν*” es decir “hacer imágenes”. Hacia lo mismo apunta la etimología de los términos

³³ «En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer» [Foucault, 1981:34].

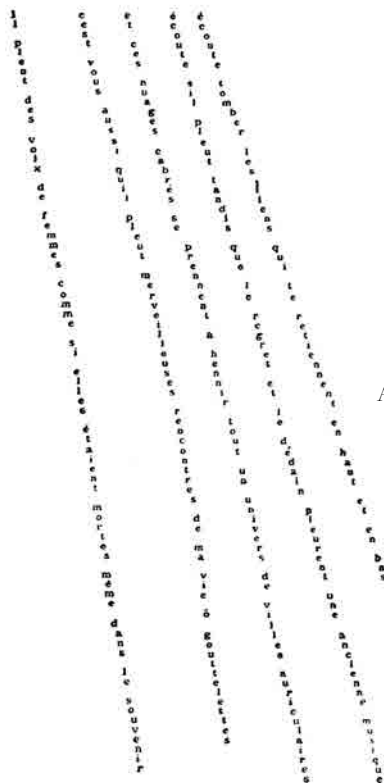
³⁴ Con el nombre *τεχνοπαιγνία* “tecnopocnia” (juego del arte) apareció en el siglo VI a. C. esa nueva modalidad poética. En latín, fue *carmina figurata* (canto, poema oralmente compuesto en figura). Según Miguel de' Ors: «esta modalidad poética tiene una raíz religiosa, pues procede de ofrendas y exvotos sobre los que se inscribían el nombre del donante y la ocasión de la donación en líneas –o versos ya– que, por necesidad, se adaptaban a la forma del objeto ofrecido» [Miguel de' Ors, 1977:19]. Por el resurgimiento de esa modalidad en la vanguardia, y más en los círculos surrealistas, fue responsable Apollinaire quien dio el nombre *caligramme* a una publicación de poemas de este tipo en 1918.

³⁵ «[...] la forma griega *γράφειν* y la latina *scribere* significaban «hacer marcas o incisiones», antes de su aplicación especializada como verbos cuyos sentido es «escribir». Y también en otras lenguas antiguas la palabra que designaba la práctica de la escritura tenía significados parecidos: en gótico, *meljan* (pintar); en sánscrito, *likh* (rascar), y en eslavo eclesiástico, *pisati* (dibujar). La escritura, pues, fue entendida por los antiguos como una actividad ligada, en cierta forma, a los trabajos artesanales, a las técnicas especializadas para la producción de objetos duraderos» [Tusón, 1997:14].



Michaux, Henri, *Sin título (Alfabeto)*, 1944

IL PLEUT



voici l'HO MME le plus
 em
 dan
 t
 du sa
 quar tour
 tier nél
 qui des
 fait bars

Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*, 1918

CALIGRAMA (Del francés *calligramme*.)

Forma de versificación que imita, en la disposición tipográfica o en el manuscrito reproducido, formas y figuras aludidas en los propios versos. Es un recurso imitativo y plástico, no expresivo.

Diccionario Akal de términos literarios, p. 46

“línea”-“letra” *γραμμή* - *γράμμα*: son casi la misma palabra derivada del *γράφειν*. El carácter profano del escribir en tanto que operación manual impulsada obviamente por una intención, ha colocado la escritura entre las demás técnicas de fabricar útiles «especializadas para la producción de objetos duraderos» [Tusón, 1997:14]. No obstante, aptitud humilde aunque no por ello menos importante para que se le atribuyesen propiedades mágicas y un origen mitológico divino: la escritura, «la letra», fue regalada a los mortales junto con otros inventos y técnicas como el fuego, la astrología, «la ciencia de los números» e incluso la construcción de cobijos³⁶.

Como transcripción de la voz, la escritura alfabética era la única, sin embargo, capaz de simbolizar las «afecciones del alma»³⁷. Por lo tanto, dentro de una mentalidad plenamente alfabética, la escritura adquirió una cierta espiritualidad en tanto que símbolo del mundo interior del hombre, símbolo del alma. Sin embargo, entre una escritura en tanto que grabación-de-algo-sobre-superficie, es decir en tanto que producto de la acción motriz de la mano, y una escritura de la voz y del alma, la palabra escrita siendo una marca entre las demás *en* el mundo cobra el estatuto profano, según Simónides de Ceos, de una *imágen*³⁸, *eikōn*, como algo fundamentalmente «visible» [Galí, 1999:170], «imagen de las cosas» [Galí, 1999:162]. La letra, antes que una entidad abstracta propia de la voz y del alma, compone las palabras que se conciben como imagen de las cosas del mundo.

A condición de que la palabra escrita fuera imagen, podría compararse con las imágenes de las cosas del mundo. Aquello que el caligrama mostraba al principio, como comentario de la partición originaria entre la letra y las demás marcas gráficas, no tardó en introducirse en una primera reflexión teórica acerca de las diferencias entre la poesía (la composición de las palabras en tanto que escritas) y la pintura (la figuración gráfica)³⁹.

³⁶ En el *Prometeo Encadenado*, Esquilo describe así la era antes de la escritura: los hombres «en un principio / viendo, en vano veían, y escuchando / no oían, cual de ensueños sombras vanas / sin uso de razón no discernían. / Ignoraban el arte de hacer casas / Al aire libre y a la luz del cielo. [...] No tenían señal cierta de invierno, / ni de la primavera, rica en flores; / Ni del verano en frutos abundoso; / ningún criterio en el obrar seguían» [Esquilo, 1943:447-452, 457-460]. El fuego fue regalo de un héroe y a partir de ahí se les regalaron a los hombres las demás artes: «[...] la puesta / y salida intrincadas de los astros / les enseñé y la ciencia [*σόφισμα*] de los números / la más noble de todas, y aprendieron / las letras a juntar, qué es la memoria / de las cosas, y madre de las musas» [Esquilo, 1943:462-466].

³⁷ Aristóteles, *De interpretatione* 1, 16a: «Pues bien, los sonidos vocales son símbolos de las afecciones del alma, y las letras lo son de los sonidos vocales».

³⁸ «La desacralización de la palabra poética, favorecida (si no determinada) por la introducción de la escritura, es fundamentalmente lo que permitirá la equiparación, relativa antes de Platón, absoluta con y después de Platón, entre pintura y poesía» [Galí, 1999:20]. Y sigue Neus Galí: «[...] se hace necesario examinar la concepción y la valoración que se atribuía en Grecia a dos modos de representación cuyos caminos se mantuvieron relativamente separados hasta su convergencia en una teoría de la imagen elaborada por Platón. Porque es precisamente esta convergencia la que origina una concepción del arte en cuyo territorio, precisado y delimitado por el pensamiento platónico, habitarán tanto la poesía como las artes figurativas. A mi juicio, la comparación simonídea entre pintura y poesía tiene una importancia fundamental, porque en ella está el germen de una concepción global del arte» [Galí, 1999:21].

³⁹ «A pesar de la diferencia que para la mentalidad griega separa la pintura o la escultura de la poesía, ésta pierde parte de su halo divino desde el momento en que la escritura participa, y cabe pensar

El primer enlace entre el «mirar» una imagen y el «leer» una palabra dentro de una reflexión teórica –elemental obviamente antes de la filosofía platónica– aconteció en un momento histórico determinado propio de la mentalidad escriturística⁴⁰ con el tópico simonídeo: la pintura es poesía silenciosa «την ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπώσαν» y la poesía es pintura que habla «λαλόσαν» [Galí, 1999:162]⁴¹.

El equiparar las artes de la palabra y las artes visuales requería previamente la institución del arte como una misma operación intelectual separada del resto de las *tekhnai* [Galí, 1999:366]. En concreto la invención de la imagen, en cuanto producto de la mimesis artística, fue responsable de la comparación de las artes de la palabra con las artes visuales. Pero la comparación requería previamente la contraposición, antes impensable, entre el figurar y el decir como dos maneras ontológicamente antagónicas para transmitir un contenido. La comparación, por tanto, encubría la contraposición que a partir de entonces no dejó de formularse, bajo la dialéctica, entre el representar en imagen y el expresar verbalmente en la teoría del arte. Bien marcadas las fronteras entre las dos maneras de transmitir un contenido, sin embargo se olvidó aquello que originó la posibilidad de pensarse en la comparación entre ellas, aquello que fundamentó la existencia misma de la modalidad poética de la “tecnopocnia”: *la superficie de la escritura*.

Parece evidente el hecho de que las líneas, imitación del mundo natural, y las palabras, «transcripción de los sonidos de la voz», estén ambas fijadas sobre una superficie común; y sobre todo, sobre una superficie que permite que ambas, líneas y palabras, sean equipotentes aunque en la mayoría de los casos no equivalentes. Igualmente inscritas sobre una superficie común eran las palabras sueltas que pertenecían a aquellas listas de palabras grabadas sobre las tablillas en los orígenes de la escritura. Estas palabras, como ya hemos comentado en otro artículo del glosario, eran entidades *en* el mundo, más que unidades léxicas liberadas de la sintaxis de la lengua y de la linealidad de la voz. Fue la escritura la que les había ofrecido, en tanto que entidades al principio dispersas y desestructuradas dentro del mundo, la distribución “espacial” sobre superficie a base de relaciones de proximidad y continuidad, pero también les había ofrecido aquel *fondo común material y conceptual* donde una posible organización interna, y además coherente, pudiera surgir.

La posición particular de una palabra o una línea en las superficies de la lista y del caligrama se halla dentro de una red de relaciones como direccionalidad, proximidad y centralización, propiedades evidentemente insignificantes para la escritura lineal en tanto

que cada vez en mayor medida, en la creación del poema. Cuanto más importante se hace el papel de la escritura, más perceptible es el carácter artificioso y técnico, no divino, de la poesía» [Galí, 1999:172].

⁴⁰ «La formación de tópico *ut pictura poesis*, que representa un punto de reflexión fundamental en la concepción griega de la poesía, es impensable en una cultura de oralidad primaria: el *ut pictura poesis* es un *topos* de la escritura» [Galí, 1999:28].

⁴¹ «Simónides asimila pintura y poesía como si fueran fruto de una misma operación intelectual y produjeran «objetos» de idéntico tipo, imágenes equiparables. El hecho de que en griego escritura y pintura, escribir y pintar, se dijeran igual (*graphē, graphein*) sin duda había de colaborar en esta asimilación» [Galí, 1999:172].

que transcripción de la voz, al igual que insignificantes para el espacio euclídeo. Por otra parte, la existencia de palabras escritas en ambos casos impide que el soporte de la fijación se conciba como un plano geométrico o un cuadro pictórico de una inherente e ilusoria tri-dimensionalidad. Por tanto, no se puede sostener que las superficies del caligrama y de la lista de palabras imiten y sustituyan el espacio como imagen del mundo natural, ni tampoco que se aparten de la «espacialidad mundana»⁴² como si fuera un algo ideal.

Lo que de momento se ha denominado, para la lista y el caligrama, *superficie de la escritura*, es más bien para la escritura de la voz, un *espacio ideal*, como aquello referido a las geometrías euclídeas, un espacio «al que no se puede ir, no se puede tocar ni ver» [Lobo, 1999:46]; un “espacio” que está fuera del mundo y siendo así alcanza casi sus extremidades siendo espacio por excepción. Lo que la escritura de la voz tiene prestado del mundo es la transcripción de la linealidad de la voz *en el tiempo*, es la transcripción de la voz en pura línea y a causa de ello la escritura de la voz es *unidimensional*. Por otra parte, la escritura de la voz, «desligada» del mundo natural, es fundamentalmente ideal por ser transcripción de las diferencias *en la voz* –diferencias relativas y abstractas–, transcripción de los fonemas («unidades lingüísticas no significantes» [Ducrot y Todorov, 1974:230]) en garabatos gráficos convencionales, las letras⁴³.

Una parte de esa «espacialidad mundana» deja sus huellas sobre las superficies del caligrama y de la lista de palabras. Asimismo, en estas no se fija sólo la linealidad del texto lingüístico impuesta por la voz, ni tampoco se fija exclusivamente la iconicidad de las cosas del mundo impuesta por la semejanza, debida a la analogía constituida de la superficie con el espacio tridimensional. Aunque las palabras, en ambos casos, son propias de una lengua determinada, sin embargo la reflexión acerca de la superficie donde las palabras se retienen en el caligrama y en la lista indica, si se piensa a fondo, que las propiedades implícitas del “espacio” de la escritura alfabética y el de las geometrías euclídeas –brevemente, la idealidad y la abstracción– no son dominantes por completo y para cualquier inscripción sobre una superficie. Para ser más precisos, la explicación se halla en la idea misma de «institución» (ya sea de la escritura alfabética o de la geometría),

⁴² «Un objeto ideal es un objeto cuya mostración puede ser repetida indefinidamente, cuya presencia al *Zeigen* es reiterable indefinidamente, precisamente porque, desligado de toda espacialidad mundana, es un puro noema, que puedo expresar, al menos aparentemente, sin deber pasar por el mundo. [...] El objeto ideal es el más objetivo de los objetos. [...] Como la idealidad del objeto no es más que su ser-para una consciencia no empírica, aquella no puede ser expresada más que en un elemento cuya fenomenalidad no tenga la forma de la mundanidad. *La voz es el nombre de este elemento*» [Derrida, 1995:133,134].

⁴³ «Un *alfabeto* es un sistema de escritura en el que se establece una correspondencia del todo convencional entre una grafías y las articulaciones sonoras mínimas del habla. Y vale la pena insistir en la convencionalidad de esta asociación porque estamos correlacionando precisamente grafías y sonidos, que pertenecen a diferentes ámbitos de percepción: las grafías tienen una dimensión visual y una realidad espacial de tipo bidimensional; los sonidos, en cambio, tienen una dimensión fónica y se producen en la secuencia del tiempo» [Tusón, 1997:43-44].

la cual sería «impensable» antes de la posibilidad de la escritura como apertura «a la distribución espacial de los signos»⁴⁴.

La lista de palabras y el caligrama, por tanto, muestran aquello que escapa de la idealidad y la abstracción del papel de la escritura alfabética y del plano de los esquemas geométricos: la *referencia espacial*. Por la misma razón, la superficie donde las palabras se retienen junto a las líneas en el proyecto arquitectónico, aunque no se trate de un plano geométrico donde los esquemas simbolizan relaciones abstractas ni tampoco un cuadro pictórico que crea la ilusión de la tri-dimensionalidad mundana, remite al construir-habitar el espacio. Aunque el orden de la superficie del fenómeno en cuestión, es sin duda distinto al espacio de las obras arquitectónicas, sin embargo es igualmente un orden de referencia espacial: la superficie del fenómeno en cuestión exige el estatuto de un *espacio determinado* entre el espacio arquitectónico (lo habitado por el hombre) y el espacio ideal de la representación lógico-lingüística. Al mismo tiempo, siendo distinta la “superficie” del fenómeno en cuestión al plano geométrico, al cuadro pictórico y a la superficie del texto lingüístico, demanda *un nuevo código, un nuevo espacio interpretativo*⁴⁵.

Por tanto, *las líneas trazadas y las palabras escritas del proyecto arquitectónico abren un nuevo espacio*, pero no de la escritura en tanto que fijación de la linealidad de la voz, ni tampoco un espacio geométrico indiferente a las repeticiones de los esquemas, ni mucho menos un espacio que disimula el mundo fenoménico como imagen suya, sino un *espacio de inscripción*: una abertura en la linealidad de la escritura de la voz, una abertura en la opacidad del plano geométrico y una abertura en la consistencia que la similitud teje entre las líneas y las cosas, entre las cosas y sus representaciones; un *adentro* de la “espacialidad ideal” *en* el mundo⁴⁶.

No es la imitación de algo de donde parte la fijación de las líneas del proyecto arquitectónico y no es el razonamiento que las palabras en el proyecto intentan anunciar. «En la arquitectura hay una imitación del *Riß*, del grabado, la acción de hendir» [Derrida, 2006b:138]. Previamente incluso a las modificaciones de la palabra *Riß*, «*Grundriß* (plano, planta), *Aufriß* (alzado) o *Skizze* (esquicio, boceto)» –apunta Derrida aludiendo al

⁴⁴ «La idea de institución -vale decir de lo arbitrario del signo- es impensable antes de la posibilidad de la escritura y fuera de su horizonte. Es decir, simplemente, fuera del horizonte mismo, fuera del mundo como espacio de inscripción, apertura a la emisión y a la *distribución* espacial de los signos, al *juego regulado* de sus diferencias, inclusive si éstas son “fónicas”» [Derrida, 2003:58].

⁴⁵ «Los espacios del mundo son espacios de la interpretación, es decir inferidos por los signos» [Lobo, 1999:26].

⁴⁶ «[...] la forma ideal de un significante escrito no está en el mundo, y la distinción entre el grafema y el cuerpo empírico del signo gráfico correspondiente separa un adentro de la consciencia fenomenológica y un afuera del mundo. Y esto es verdad de todo significante visible espacial. Ciertamente. Queda que todo significante no-fónico comporta, en el interior mismo de su «fenómeno», en la esfera fenomenológica (no mundana) de la experiencia en que se da, una referencia espacial; el sentido «afuera», «en el mundo», es un componente esencial de su fenómeno. Nada de esto, aparentemente, en el fenómeno de la voz. En la interioridad fenomenológica, oírse y verse son dos órdenes de relación consigo radicalmente diferentes» [Derrida, 1995:134].

Riß (trazo, hendidura) empleado por Heidegger— la noción de *Riß* «debe considerarse en un sentido original»⁴⁷. Y es el gesto de hendir él que da nombre al espacio donde las líneas y las palabras se fijan en el proyecto arquitectónico; y es el gesto de hendir, fundamentalmente el gesto, él que lleva las contraposiciones entre el lenguaje (el puro noema) y la espacialidad mundana «a un rasgo o contorno único»⁴⁸ de donde surge la significación arquitectónica.

El espacio de inscripción abre una nueva interpretación basada en una concepción de la escritura, según la cual el antagonismo instituido entre la representación visual y la expresión verbal queda expulsado; basada en una concepción de la escritura, considerada como el sistema por excelencia de significantes⁴⁹ —independiente de su modo de exposición— según la cual el sentido no es expulsado sino al contrario, basada en una concepción de la escritura considerada como origen del sentido en sí.

El espacio de inscripción es el campo operativo del gesto gráfico: el espacio de inscripción está determinado por la «distribución espacial» de las marcas que la escritura nos proporciona, para comprobar la coherencia de nuestro pensar (actuar) y así dominarlo (espacio gráfico *en* el mundo). Pero no sólo esto, mientras nunca se puede detener el hilo de la voz interior⁵⁰, el hilo del habla, el espacio de inscripción está también determinado por las indicaciones que el lenguaje mismo nos proporciona para establecer

⁴⁷ «[...] recordar el hecho de que, en sus comienzos, la arquitectura no era un arte de representación, mientras que la pintura, el dibujo y la escultura siempre pueden imitar algo de cuya existencia se parte. Es este un *Riß* [trazo, hendidura, al respecto: Heidegger, M., *El origen de la obra del arte*, p. 104] que debe considerarse en un sentido original, independientemente de ciertas modificaciones como *Grundriß* (plano, planta), *Aufriß* (alzado) o *Skizze* (esquicio, boceto). En la arquitectura hay una imitación del *Riß*, del grabado, la acción de hendir. Esto hay que asociarlo con la escritura» [Derrida, 2006b:138].

⁴⁸ «El combate no es un rasgo en el sentido de una desgarradura, de una mera grieta que se rasga, sino que es la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes. Este rasgo [Riss] separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Es el rasgo o plano fundamental. Es el rasgo o perfil que dibuja los trazos fundamentales de la eclosión del claro de lo ente. Este rasgo no rasga o separa en dos a los contrincantes, sino que lleva la contraposición de medida y límite a un rasgo o contorno único» [Heidegger, 1996:46].

⁴⁹ «Pronto se descubre, sin embargo, que esta defensa de los significantes (de las apariencias, de los nombres, y su rechazo de toda interpretación «profunda» [histórica, psicológica, sociológica] de los mismos) no se debe a que se crea que en ellos termina el asunto. La defensa del primado epistemológico de los significantes no «interpretados» sino respetuosamente «situados» se debe, por el contrario, a la creencia en el primado ontológico de una realidad mucho más profunda que la historia, la sociedad o el hombre, y de la que todas estas formaciones no son más que una «manifestación». Se tratará de aquel código o «fondo» desde el que se es, se piensa, se desarrolla la historia: un fondo que para Lévi-Strauss será formal-racional (leyes de parentesco), para Foucault cultural-discursivo (las epistemas ya vistas de la Analogía, Parecido...) y ya puramente irracional para los ideólogos de la tradición estructural sazonados de Heidegger y Nietzsche (Deleuze, Derrida)» [Rubert de Ventós, 1972:81-82].

⁵⁰ «Pero además, el gesto vocal posee también un segundo tipo de contemporaneidad. La palabra se interpone y se enlaza con todos los otros gestos de modos peculiares. De hecho, la voz no estorba a los otros gestos. Precisamente por esto, el hilo de la palabra continúa entretejiendo su trama; en el hombre *se* habla, tanto si está despierto como si duerme. Hay una voz que no calla y que no desiste de su gesticular a veces sonoro a veces silencioso. Es en este sentido que el hombre «habita» en el lenguaje» [Sini, 1989b:141].

puentes con el mundo que nos rodea y para legitimar nuestro decir como discurso «real»⁵¹ (espacio lingüístico *en* el mundo).

El espacio de inscripción siendo el «fondo» desde el que es y se piensa el proyecto arquitectónico sucede *en* el espacio como inscripción de la intencionalidad del hombre *en* el mundo; e inscribimos nuestra intencionalidad en el mundo en la medida en que habitamos el mundo, construyéndolo.

La reflexión sobre el espacio de inscripción, por tanto, constituye una apertura en el interior de las cuestiones de esta investigación. Se cuestiona ahora lo que está yacente dentro del espacio de inscripción en el mismo «fondo», independiente de si el modo de exposición sea en líneas o en palabras. El espacio de inscripción procura expulsar las contraposiciones establecidas entre la línea y la palabra procurando evitar su paralelismo en tanto que dos distintos lenguajes, gráfico y verbal. Precisamente se cuestiona *la relación entre las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico respecto al espacio de inscripción*, en vez de reducir esta relación al esquema general basado en la transposición de la idea a la imagen y del dibujo a su realización.

Las líneas del proyecto arquitectónico. □ *Chamber Works*

Cada concepción acerca del dibujo en general ha tomado siempre en consideración su incuestionable función representacional. Sea imagen de algo, copia o imagen bella⁵² del mismo, el dibujo debería asemejarse a su modelo en cuanto *representación visual*⁵³ suya. Para la arquitectura, las líneas del dibujo arquitectónico han sido capaces de reproducir sin ambigüedades los objetos representados, siendo su contorno⁵⁴. Obviamente, para la arquitectura, la función representacional del dibujo se ha empleado en otro campo más que el de la reproducción fiel de objetos existentes o imaginados.

Como *expresión y transmisión de lo pensado*, al dibujo se le ha conferido el estatuto del «lenguaje natural de la arquitectura»⁵⁵, como sostuvo Durand cerca de 1800.

⁵¹ «Sólo cuando las secuencias expresivas de la voz “persuaden” las secuencias operativas de la mano, la acción, es racional; pero sólo cuando las secuencias expresivas de la voz y el rostro “cuentan” las secuencias operativas de la mano, la voz es “real”. Sólo en esa doble reflexión del gesto autofónico y del gesto autográfico puede constituirse una conciencia que dice “yo” y se da lugar en el mundo, inscribe un mundo» [Lobo, 2000:60].

⁵² «[...] el Renacimiento exigió a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que aquello encierra; y, de hecho, estas dos exigencias, que sólo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como los dos postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos situase de nuevo ante la realidad» [Panofsky, 1998:48].

⁵³ En el siglo XVI se definía el dibujo como «una ciencia de bellas y regulares proporciones de todo lo que se ve» [Panofsky, 1998:75 (nota 191)].

⁵⁴ En *Dictionnaire historique*: «[...] Quatremère de Quincy afirma que dibujar «es expresar, representar alguna cosa con la ayuda de las líneas o de los trazos que forman el contorno de los objetos que imita» [Sainz, 2005:54].

⁵⁵ «Naturalmente, el término ‘lenguaje’ no debe entenderse en el sentido estructuralista moderno. Más bien lo que quiere expresar el autor es la idea de que si el hombre transmite sus pensamientos

Para ser eficaz como lenguaje, el dibujo debía sistematizar sus medios para cumplir esos fines comunicativos. Sin ambigüedades debía transmitir lo pensado en el dibujo lineal, según un código comúnmente aceptado: la geometría descriptiva⁵⁶. Entonces, el cuerpo material de las líneas del dibujo arquitectónico no debía interferir entre lo pensado y lo transmitido, entre lo transmitido y lo recibido; al contrario, era la disposición de las líneas sobre el plano la que debía ser transmitida como expresión pura de relaciones geométricas.

Como *forma universal de ideación* el dibujo se «colocó en la raíz de todas las artes» [Argan, 1969:10] en tanto que el procedimiento artístico por excelencia. Entre una multitud de precisiones acerca de la noción del «disegno»⁵⁷, el núcleo de todas ellas queda intacto y protegido: por definición el dibujo fue *la concreción de la idea* con la «máxima conservación»⁵⁸ del contenido, y *la línea fue su realización*⁵⁹. La línea, que tiene la capacidad de imitar algo en tanto que contorno suyo, que hace que su cuerpo material desaparezca para transmitir relaciones puras geométricas, es en este caso un medio a través del cual la idea se manifiesta; es, por tanto, un sucedáneo impotente de la idea.

en general a través de un lenguaje verbal, cuando dichos pensamientos se refieren al campo de la arquitectura el medio más idóneo no es el oral o el escrito, sino el gráfico. [...] Por vez primera se pone el acento en la cualidad del dibujo como transmisor de los razonamientos e intuiciones de los arquitectos [...] [Sainz, 2005:55].

⁵⁶ Viollet-le-Duc, en su *Dictionnaire raisonné* (1854-1868): «El *trazado* es una operación de geometría descriptiva, una descomposición de los múltiples planos que componen los sólidos que se emplean en la construcción» [Sainz, 2005:56].

⁵⁷ «[...] y si Vasari, que prepara el terreno en este aspecto a la concepción manierista, a pesar de interpretar el «*disegno*» como una exteriorización del «*concetto*» formado en el espíritu, por otra parte hizo derivar este «*concetto*» de la contemplación del objeto visible, los autores que vinieron después desarrollaron esta conciliadora interpretación en un sentido rígidamente conceptual que, en alguna forma, enlaza con la idea medieval sobre la esencia de la creación artística, de tal forma que se llega a honrar en el dibujo «una luz viviente» y «un ojo interior» del espíritu, y la misión de la arquitectura, de la escultura y, hasta cierto punto, de la propia pintura, apunta sólo a una realización técnica exterior del «*disegno*» formado inmediatamente en el espíritu» [Panofsky, 1998:74-75]. Leemos en Vasari: «El dibujo, padre de nuestras tres artes, extrae de muchas cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, la cual es muy regular en sus medidas. Por eso no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también en las plantas, edificios, esculturas y pinturas sabe la proporción que tiene el todo con las partes y que tienen las partes entre ellas y con el todo; y como de este conocimiento nace un juicio determinado, que forma en la mente aquella cosa que después expresada con las manos se llama «dibujo», se puede deducir que este dibujo no es otra cosa que una forma y explicitación concretas del concepto que se tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea» [Panofsky, 1998:59].

⁵⁸ «Lo que sale no es igual a lo que entra. No obstante, la arquitectura ha sido pensada como un intento de máxima conservación en la que se transporta, con una pérdida mínima, tanto el significado como la semejanza de la idea al dibujo. Ésta es la doctrina del esencialismo, que se consideraba el paradigmático en todo el periodo clásico, y que se tenía en cuenta en los *textos* de arquitectura, pero no siempre en la arquitectura» [Evans, 2005:199].

⁵⁹ Zuccari, *Idea II*, 1: «[...] la línea es la simple acción que forma cualquier cosa sometida al concepto “Disegno” universal, como lo son los colores con respecto a la pintura, y la materia sólida con respecto a la escultura, etc. Pero esta línea, como cosa muerta, no es la ciencia del “Disegno”, ni de la pintura, sino su realización» [Panofsky, 1998:80 (nota 201)].

DIBUJAR, 1220-50. Palabra común a los tres romances ibéricos y a las lenguas medievales de Francia; significó primero 'representar gráficamente (esculpiendo, pintando o dibujando)' y también 'labrar (madera)'. El origen es incierto, pero es probable que las lenguas iberorrománicas lo tomaran del fr. ant. *deboissier* 'labrar en madera', 'representar gráficamente', el cual derivará de *bois* 'madera' (del mismo origen que nuestro *bosque*).

DERIV. *Dibujo*, 1495. *Dibujante*.

LÍNEA, 1490 (*liña*, h. 1250). Tom. del lat. *līnea* 'raya', 'rasgo', propte. 'hilo de lino', 'cordel' (deriv. de *linum* 'lino').

DERIV. *Lineal*. *Lineam(iento)*. *Alinear*, 1843; *alineación*. *Delinear*, 1674; *delineación*, 1623; *delineador*; *delineante*. *Entrelínea*; *entrelinear*. *Translinear*. Del anticuado *liña*; *Aliñar*, h. 1260, propte. 'poner en línea', y luego 'disponer, arreglar'; *aliñado*; *aliño*, med. S. XVI; *desaliñar*, 1495; *desaliñado* *id.*; *desaliño* *id.* *Linaje*, 1209 (quizá ya 1107), del cat. ant. *llinatge* *id.*, disimilación del cat. ant. *llinyatge*, deriv. de *llinya* 'línea' (hoy *llnia*); *linajista*; *linajudo*.

CFR. *Linotipia*, del ingl. *linotype*, contracción de *line of type* 'línea de composición tipográfica'; *linotipista*.

Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, pp. 213, 362.



Stefanakis, Giannis, *Wondering Images*, 2008.

En las concepciones post-estructuralistas el dibujo se reconoce como un *lenguaje gráfico* entre los demás lenguajes del arte⁶⁰. En cuanto tal, su aspecto material queda en segundo lugar. La diversidad de los estilos gráficos, que cada arquitecto-diseñador emplea, en este caso no afectaría su estudio ya que el conjunto de la documentación gráfica arquitectónica podría agruparse bajo un sistema *signico*, común y propiamente arquitectónico. El dibujo se concibe como un lenguaje compuesto no por marcas gráficas sino por signos. La sistematización de aquel «lenguaje natural de la arquitectura», para cumplir la tarea de comunicar lo pensado sin ambigüedades, obligó a las líneas a que fueran esencialmente geométricas. La concepción del dibujo, como un lenguaje gráfico, condenó a las líneas a ser por sí mismas insignificantes: el dibujo no está compuesto por líneas sino que debe ser reducido a unidades de significancia o signos⁶¹, cuyo cuerpo material son las líneas.

Desde el momento en que cualquier gesto de escribir dejó de significar el “inscribir algo sobre superficie”, se puede sostener que la documentación gráfica del proyecto arquitectónico llegó a coincidir conceptualmente con el proyecto mismo. Y mientras el proyecto tradicionalmente se ha considerado un discurso, es decir un procedimiento lineal de un inicio y un fin determinados y una secuencia de partes jerarquizadas desde la idea hacia su materialización, las líneas no han podido desatarse de su impuesta inmaterialidad y su función de intermedio. Aunque en concreto a la línea, «engendrada por un gesto físico» motriz de la mano, no se le ha negado, aparte de su incuestionable *materialidad*, la aptitud de dirigirse hacia algo espiritual⁶². Por otra parte, considerada en su *abstracción*, es decir liberada de la condena de representar algo a través de la semejanza exclusivamente icónica, tampoco se ha rescatado a la línea de la obligación de referirse a algo que ella no es.

Las líneas del dibujo arquitectónico, por tanto, han sido consideradas como contorno de los objetos representados, como disposición “inmaterial” aunque gráfica de relaciones geométricas, como sucedáneo impotente de la idea o como elementos insignificantes de un lenguaje gráfico compuesto por signos. En cambio el espacio de inscripción, partiendo de lo yacente del proyecto arquitectónico, nos permite considerar la línea desvinculada de la secuencialidad y la linealidad del procedimiento proyectual.

⁶⁰ «[...] la subteorización sobre el dibujo se ha aproximado a diversas fuentes conceptuales (el signo semiológico/estructuralista, la imagen mental sicologista, etc.), pero ha marginado la más importante. Quizás una reflexión teórico gráfica no es mal momento para reconocer en el lenguaje el origen de todos los mecanismos de representación y al padre de todas las batallas» [Uría, 1998:54, 56].

⁶¹ «Las propiedades de los croquis permiten entenderlos como un sistema de signos, como un lenguaje; y el proceso entero, como un discurso. Se trataría en términos lingüísticos de uno de los más claros ejemplos de sistema polisémico en el sentido de que su significado es interpretado de diferentes maneras ya sea por sucesivos receptores o bien sucesivamente a lo largo del tiempo; es decir, no son signos convencionales. Además, la significación sucede a la observación, deduciéndose del conjunto de los signos, y es personalizada y discutible» [Lapuerta, 1998:43].

⁶² «En Kandinsky el dibujo es vivido como trazado de líneas-fuerzas en un campo referencial, lo que lleva a entender las obras como alusiones directas al movimiento de las líneas y figuras hacia lo espiritual» [Seguí, 1988:138].

La *re*-presentación exige la presencia anterior de algo; la concreción de lo imaginado es siempre de algo (idea) *pre*-existente; la expresión de puras relaciones abstractas presuponen la repetición sin pérdidas de ese algo ideal *pre*-figurado en la mente y por lo tanto presupone la inmaterialidad de su medio de consolidación; el significado de la documentación gráfica pide el borrarse del cuerpo material de las líneas para aproximarse al sentido que se supone es *pre*-concebido: la escritura «determina el contenido de lo que se comunica» [Galí, 1999:34] y no trasmite a sus signos un contenido *pre*-concebido o *pre*-figurado en la mente. Por consiguiente, la interpretación del proyecto arquitectónico a partir del espacio de inscripción, que se fundamenta en la escritura, toma las líneas y las palabras como testigos materiales de un acto intencionado de *inscripción*: las líneas y las palabras no son el registro de un contenido *pre*-figurado en la mente y conceptualmente movido sin dirección, sino que son las marcas gráficas de un *querer-ser-fijado* esencialmente intencionado.

Es posible, por tanto, que las líneas del proyecto arquitectónico se conciban en otros términos salvo como representación, abstracción, materialización o expresión, y el proyecto *Chamber Works* de Libeskind es ejemplar para mostrar las divergencias del concepto “línea” en cuanto a aquello que comúnmente se dice línea del proyecto arquitectónico.

Muy acertadamente Peter Eisenman escribe en el catálogo de la exhibición de los *Chamber Works* que el límite para la arquitectura a través de la «transgresión o contravención de la convención» es posible que se alcance «desde dentro» [Eisenman, 1991a:120] y los *Chamber Works* reclaman su pertenencia al interior de la arquitectura aunque extendiéndola hacia sus extremidades. Los *Chamber Works* no son parecidos a un schizzo⁶³, por definición rápido e inacabado, ni tampoco a una obra de arte que conserva para siempre en su forma el instante de su magnífica creación⁶⁴. Sin renunciar a la precisión de un dibujo técnico, la serie de los *Chamber Works* no representa una construcción determinada existente o imaginaria, ni tampoco expresa un contenido

⁶³ «La palabra schizzo, antepasada del término croquis, tenía también el significado de brotar, o la mancha que deja un líquido al salpicar. Su rapidez es debida, en parte, a ser un dibujo para uno mismo, expresivo, inacabado; pero sobre todo, a que tiene que ser capaz de responder al ritmo que tienen las propias imágenes para combinarse entre sí y formar nuevas estructuras. Encontraremos elipsis, abstracción de materiales por manchas rápidas, dibujos de una pequeña parte de proyecto [...]» [Lapuerta, 1998:43].

⁶⁴ «A drawn line will normally render something visible of the action that gave rise to it, which allows us to attribute human qualities –febrile, agitated, delicate, rapid or hesitant– to mere lines. Because these are architectural drawings, made with architectural instruments, because the lines are constructed, not thrown, it is impossible to do this. An approach that would lead through the drawing back to the event of its being made is denied us. [...] They are opaque to this line of critical enquiry» [Evans, 1984:89].



III-Vertical



IX-Vertical



III-Vertical

Libeskind, Daniel, *Chamber Works*, 1983



III-Horizontal



IX-Horizontal



XIII-Horizontal

firmemente preconcebido como el autor mismo afirma⁶⁵. Obviamente, las líneas de los *Chamber Works* no representan el contorno de una construcción reconocible; no son líneas geométricas⁶⁶ ni aluden a una espacialidad ilusoria⁶⁷; tampoco son trazos manuales [Deleuze, 2007:99] con el fin de expresar automática e inmediatamente algo en su estado bruto.

Las líneas que forman los *Chamber Works* son propias de la arquitectura en la medida en que el lector-receptor mismo, según Peter Eisenman, tiene la intención de interpretarlas y denominarlas líneas *de* arquitectura⁶⁸. Y son propias *de* la arquitectura ya que no son grafismos que pueden, solamente con posterioridad, representar la arquitectura ni tampoco trazos manuales, en términos de Gilles Deleuze, que cambian de dirección constantemente⁶⁹. *Interpretar las líneas del proyecto desde el interior de la arquitectura equivale, para el presente estudio, a considerarlas dentro del espacio de inscripción.*

⁶⁵ «The men who carved the hieroglyphs knew what they meant. Daniel Libeskind claims no such authority in regard to his own work. His procedure is therefore more like augury than writing: first form the signs, knowing only how, never what, and then look to see if they signify anything: sometimes they do, sometimes they don't, sometimes good news, sometimes bad, sometimes nothing. Such a procedure shifts the weight of meaning from behind to in front, from before to after, from the verifiable to the unverifiable, and, as we have already noted, twentieth-century interpretation finds these positions difficult to identify –let alone deal with it» [Evans, 1984:90].

⁶⁶ «The work of a line, its functions, the things it does other than just being a line, are to divide one territory from another, to enclose areas, to join points, to mark paths. This is what they do as edges, traces, contours, trajectories, vectors. The lines of *Chamber Works* do not do any of these things. Though perfectly regular in construction, and looking as if they belonged to geometry, they may well be amongst the least geometrical lines ever drawn» [Evans, 1984:91].

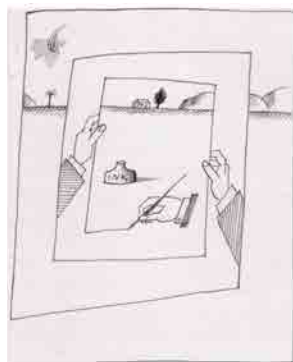
⁶⁷ «The uniform line of the architectural pen helps Libeskind to avoid constructing illusions of space in the drawings, but what is curious, and very impressive, is that even within the narrow confines of his chosen medium a dynamic potency emanates from somewhere. The mechanically regulated line is not an obvious choice for the evocation of movement» [Evans, 1984:91].

⁶⁸ «The prerogative of reading Libeskind's drawings as writing leads to the issue of the reader's privilege of naming. Why, for example, are these works architectural and not sculptural or simple concrete poetry. This is similar the question: at what point is a shelter a 'house', or when is a structure 'architecture' and not merely building. Or in what context is a line drawn on the ground or lines on a piece of paper architectural rather than graphic or sculptural. Do they relate to architecture by a function: defining outside from inside, sacred from profane, shelter from not shelter? To invoke 'architectural' by a function is again to seek limits from inside, a return to form in a causal relationship to function. *Libeskind's drawings are intimate with architecture by the act, the will, and only the will of a reader to name them so.* Further, the act of reading these works, naming them writing, reinforces their status as architecture, for reading insists on their having a significance that as graphics they could not have. As graphics they could only represent architecture» [Eisenman, 1991a:120].

⁶⁹ «Diría que el trazo no es todavía una línea, sino es la línea la que estará compuesta por trazos. O diría también que el trazo es el elemento de composición manual de la línea visual. La línea visual no está compuesta de puntos, ni aún de segmentos, está compuesta de trazos manuales. Existe heterogeneidad entre lo componente y lo compuesto porque el trazo es exclusivamente manual, mientras que la línea producida por el trazo es visual. De modo que, para que sintamos su propia originalidad, en última instancia sería preciso definir el trazo como una línea que no tiene ningún momento de dirección constante. Desde entonces, no hay realidad visual de esta línea. Una línea que cambia de dirección casi en cada punto. Eso sería el trazo» [Deleuze, diagrama, 2007:99]



Klee, Paul, *Al cuidado del ángel*, 1931



Steinberg, Saul, Dibujo para *The New World*, 1965

La línea es siempre concebida junto con su superficie. No disimula el espacio tridimensional porque no deja de tener constancia de su *substancia material*. En la serie de *Chamber Works* las líneas no dejan de recordar su dimensión material y parecen pegadas sobre la superficie, cuya extensión se disminuye gradualmente desde el dibujo I hacia el XIII.

Las líneas del espacio de inscripción borran la corporeidad del trazo manual sin llegar a ser, por otra parte, líneas que forman parte de un esquema geométrico. De esta manera, ocupan un lugar intersticial entre las proyecciones geométricas, por definición repetibles e incontaminadas por el instante de su retención, y los trazos manuales que preservan en su interior el momento de su retención. En cuanto tal, aparentan su *ser inventado-construido* que permite las correspondencias de lo dentro con lo fuera del espacio de inscripción, y de el todo con sus partes⁷⁰. En los *Chamber Works*, una línea llega a ser un mundo entero y viceversa, un conjunto de líneas llega a ser una sola línea.

Sólo dentro del espacio de inscripción, las líneas aparentan su *querer-ser-fijado* respecto a una intencionalidad fijada igualmente en palabras. No expresan de manera figurativa la intención ni tampoco narran las condiciones de su retención. Por tanto, son marcas gráficas que preservan su gesticulación gráfica, en vez de trazos atados al momento de su retención. En los *Chamber Works* los títulos-conceptos “Horizontal”-“Vertical” dividen en dos grupos las láminas de la obra. La ley de gravedad determina la disposición de las líneas sobre la superficie y determina, en general, la fijación sólo aparentemente arbitraria.

Las líneas dentro del espacio de inscripción en vez de imágenes, trazos manuales o proyecciones geométricas son, por tanto, marcas gráficas que no representan ni afirman, no describen ni cuentan: el trazar una línea consiste primordialmente en *hacer ocurrir* algo espacial. Frente a las líneas geométricas que expresan una realidad de otro orden, cuyas proyecciones sólo llegan al espacio arquitectónico, y frente al trazo manual que queda atado a su ser gráfico y a su momento de retención, las líneas dentro del espacio de inscripción remiten al espacio arquitectónico a través de un acto intencionado de inscripción.

[*Alfabeto*]

Tanto a los escritos de la escritura alfabética –lo que hoy se llama texto– como a los dibujos y pinturas, los griegos antiguos dieron el mismo nombre *grafaí*. Lo representado

⁷⁰ «What distinguished them from any set of lines? It is precisely because they are not any random set of lines yet at the same time are not a precise set of lines conforming to a representation of an image. They are neither, they are other, and it is because of their otherness that they begin to define from outside the limits of architecture –that is they become a ‘not-architecture’ in the traditional sense of naming or writing. They are unhooked signifiers which begin to encircle their former signified. As such, they are an unsentimental trace of their own history. How far they can go before their progressive opacity (a quality of distance between signifier and signified) reveals its own transparency is the question of limit –their question of being» [Eisenman, 1991a:121].

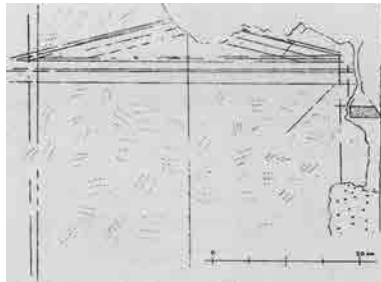
en líneas “γραμμῆ” y lo escrito *en letras* “γράμμα” eran, más que dos distintas o antagónicas operaciones, dos actos procedentes de un gesto único: de inscribir sobre una superficie. Antes de que la nueva mentalidad propia de la escritura alfabética hubiera sustituido por completo la condición anterior de «oralidad»⁷¹, no existía ninguna divergencia entre la lengua, en tanto que fenómeno acústico, y la lengua, en tanto que expresión de pensamientos y sentimientos. Tampoco existía ninguna distancia entre lo expresado verbalmente y lo articulado por escrito, como señala Eric Havelock: «cualquier cosa, cualquier significado acústicamente articulado y pronunciado, cualquier emoción o expresión, se podía consignar por escrito, una vez se había escuchado, como decimos nosotros, «sin omitir nada»» [Havelock, 1996:126].

Para la mentalidad pre-platónica, cualquier fijación gráfica en soportes duraderos, cualquier especie de *grafai* (en líneas y en letras) se consideraba, por tanto, no como actividad secundaria e insuficiente sino como una actividad eficaz de concretar la expresión. Para la arquitectura de aquel entonces, el acto de materializar a pequeña escala (en líneas o en modelo) lo que iba a edificarse aún no se concebía en términos de sustitución, reproducción o representación de ello. Las líneas trazadas no representaban la obra por construir. Eran más bien, *realizaciones*⁷² y no imitación; eran *lo otro de lo mismo*, distintas manifestaciones de la misma obra arquitectónica, o más concretamente distintas manifestaciones igual de verdaderas que la realidad de la obra arquitectónica misma. Las líneas podían por principio transmitir con diafanidad, «sin omitir nada», la realidad (sacro-profano) de las construcciones arquitectónicas, de la misma manera que las palabras escritas transmitían con diafanidad, «sin omitir nada», la realidad (expresión y emoción) de la voz.

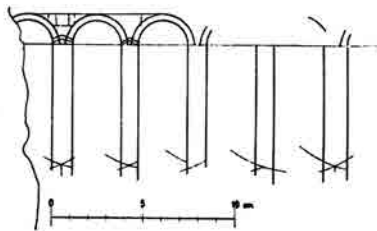
Una serie de nombres que han sido catalogados respecto al dibujo en planta [escasos son los dibujos que han sido encontrados hasta hoy] aluden al acto de inscribir sobre superficie: el *prokéntema* “lo que se traza con un kéntema” estilete [Azara, 1997: 11] es una manera parecida al sentido de “escribir” en tanto que inscribir y hace referencia al instrumento de trazar las líneas; el concepto *hypóstasis* “lo que se encuentra debajo, lo que soporta, la base o el fundamento” [Azara, 1997: 11] hace alusión al soporte concreto y sólido del acto de escribir. Sin embargo, el concepto *anagrafai* podría

⁷¹ «En el caso griego nos vemos entonces ante la siguiente paradoja: a pesar de que el alfabeto estaba destinado por su eficiencia fonética a sustituir la oralidad por la escritura, la primera tarea histórica que se le asignó fue la de dar cuenta de la oralidad misma antes de que fuera sustituida. Dado que la sustitución fue lenta, se continuaba usando el invento para consignar por escrito una oralidad que se iba modificando lentamente hasta convertirse en un lenguaje propio de una civilización de la escritura» [Havelock, 1996:126].

⁷² «La *mimésis* preplatónica describe un tipo de experiencia que no distinguía entre «original» y «copia» y carecía, por tanto, de la idea de «imitación» como «representación» o «reproducción»: cada «realización» (*reenactment*) era más bien una presentación directa, la «producción» de una vivencia que no remitía a modelo original alguno» [Galí, 1999:101].



Plano a pequeña escala. Templo de Atenea, Priene, siglo IV a.C. Azara, Pedro (dir.), *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, p. 97

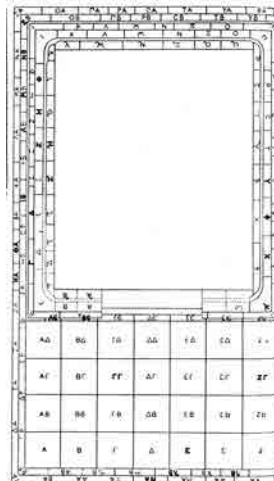


Plano a pequeña escala de las arcadas de un anfiteatro. Pola, Croacia, siglo I. Azara, Pedro (dir.), *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, p. 98

[*Alfabeto*]

|| Escritura. § γραφείς, εἶσα, ἔν. Participio aor. 2.º pas. de γράφω. § γραφεύς, -έως (ὁ). s. Escribiente; copista. || Escribano, secretario. || Pintor. § γραφή, -ῆς (ἡ). s. Escritura. || Escrito, carta, lista, documento. || Acción o acusación pública; proceso. || Descripción; pintura; cuadro; dibujo. || Estilo. || Lección, variante (de un texto). || pl. (αἱ γραφαί). La Sagrada Escritura. § γραφήσομαι. Futuro 2.º pas. de γράφω. § γραφθήσομαι. Futuro 1.º pas. de γράφω. § γραφίδιον, -ου (τὸ). s. dimin. de γραφίς. Estilote, estilo pequeño. § γραφικός, ῆ, ὄν. adj. (comparativo γραφικώτερος; superl. γραφικώτατος). Gráfico. || Que sirve para escribir o pintar. || Relativo al estilo. || Expresivo. || Pictórico; pintoresco. || Bíblico. || Pintado. || Hábil en la pintura. § γραφικῶς. adv. De manera expresiva o

Diccionario griego-español, p. 306



Símbolos grabados sobre el crepidoma de un templo. Pérgamo, siglo II a.C. Antonetti, Claudia, «Τα αριθμητικά αρχιτεκτονικά σύμβολα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, p. 28

corresponder tanto al dibujo como a las descripciones escritas⁷³ e indica, como se deduce de su primer componente *ana-*, una aplicación particular: las *grafai*, tanto en líneas como en palabras, eran grabadas sobre un *parápegma*, «inscripción monumental en piedra» [Vernant, 1992:65], colocado en un sitio determinado «ante la vista de todos» los ciudadanos⁷⁴ de la polis democrática. Spiro Kostof se refiere a un edicto fechado en el 400 a. C. (destinado a la puerta del templo de Atenea Niké de Acrópolis) que «invita a la gente a hacer sugerencias, y pide que «cualquiera que lo desee haga un dibujo (*grapsai*) y lo exhiba, de no menos de un codo (a lo largo o a lo ancho) [...]»⁷⁵ [Kostof, 1984:24]. Por lo tanto, las *grafai* en líneas y en palabras eran determinadas por su estatuto “gráfico” por una parte, y por otra, por su función dentro de la polis en tanto que fundamentalmente pertenecientes a ella.

*Syngrafaí*⁷⁶ (o raramente *diagrafai*, *diagrámmata*) se denominaban las descripciones detalladas redactadas por el arquitecto de la obra y eran destinadas tanto a los operarios de la obra como a los contratistas. Se trata, más que de instrucciones de construcción, de la exposición de los pasos para la realización de la obra y de las condiciones específicas según las cuales se han contratado al arquitecto y a los demás operarios. Sin embargo, no se trata de un contrato entre individuos: las *syngrafaí* eran la voz de la comunidad fijada en un *parápegma*⁷⁷. Las *grafai* (*anagrafaí*, *syngrafaí*), por tanto, antes de la invención del libro y de la lectura en privado, *habían tenido un carácter público*. No eran fijaciones gráficas de lo pensado o imaginado dentro de un procedimiento proyectual individualizado, sino que consistían en la preservación del actuar humano (edificar,

⁷³ En cuanto al pórtico del *Telesterion* de Eleusis, según Spiro Kostof, el texto encontrado está completo «pero no da ninguna indicación sobre la estructura total». Y cita más adelante un fragmento de este texto: «Se harán tres capiteles de mármol Pentélico, de acuerdo con las *anagrapheis* que proporcione el arquitecto...». La palabra *anagrapheis*, comentó Kostof, «usada varias veces a lo largo del texto, es crucial. Puede significar tanto dibujos como descripciones (es decir, especificaciones), ya que ambos términos están implícitamente en el verbo *grapsai*. Bundgaard cree que significa lo último, lo cual apoyaría su tesis de que el ejercicio de la arquitectura en Grecia no tenía necesidad de ayudas gráficas» [Kostof, 1984: 21].

⁷⁴ «La escritura misma desaparece, como arrastrada por el derrumbe de los palacios. Cuando los griegos vuelven a descubrirla, a fines del siglo IX, tomándola esta vez de los fenicios, no será sólo una escritura de otro tipo, fonética, sino producto de una civilización radicalmente distinta: no la especialidad de una clase de escribas, sino el elemento de una cultura común. Su significación social y psicológica se habrá transformado —podríamos decir invertido—: la escritura no tendrá ya por objeto la creación de archivos para uso del rey en el secreto de un palacio, sino que responderá en adelante a una función de publicidad; va a permitir divulgar, colocar por igual ante los ojos de todos, los diversos aspectos de la vida social y política» [Vernant, 1992:48].

⁷⁵ Y sigue: «Ahora bien, el verbo [grapsai], aquí, no se puede entender, lógicamente, como referido a una descripción, ya que la dimensión métrica especificada claramente sugiere más un dibujo que un fragmento escrito» [Kostof, 1984:24].

⁷⁶ «El agente central del arte arquitectónico era el albañil, que trabajaba basándose en descripciones verbales detalladas presentadas por el arquitecto, normalmente denominadas *syngraphai*. De estas tenemos amplias pruebas» [Kostof, 1984:21].

⁷⁷ «El hecho mismo de que se consigne en una inscripción pública el proyecto detallado de una construcción, sin ninguna finalidad honorífica ni recordatoria de una donación evergética, posee un sentido hondo que se vincula con la estructura íntima de la polis, y especialmente de la polis democrática» [López-Morales, 1997:108].

dialogar, proyectar) conservado «*es to koinón*», en el medio⁷⁸ del espacio fundamentalmente público de la polis.

En la antigüedad, por tanto, la escritura en letras y la figuración en líneas no necesitaban ponerse sobre una superficie común para que sus afinidades se hicieran patentes. Aunque fueran grabadas en piedras distintas, *su espacio institucional ha sido uno y común, aun sin la más mínima escisión*. Además, el origen mítico de las artes y de la escritura había sido común: la titánida Mnemosyni, que quiere decir Memoria, era en la mitología griega la madre de las Musas, de donde provenían todas las artes, incluso el arte humilde de «juntar las letras».

Con las *grafai*, lo que antes se transmitía oralmente, ahora se conservaba por escrito en una inscripción en tanto que “*μνήμα*” *mne ma* (Mnemosyni), sepulcro en piedra. El *parápegma*, donde las *grafai* se exhibían ante los ciudadanos, era la superficie destinada a lo discursivo-intuitivo *gráfico*, conmemoración material, monumento (“*μνήμα*”) para lo colectivo. Pero sobre el *parápegma*, puesto en el medio de la plaza pública, se conservaba grabada para siempre la voz que dejó de sonar. Es en el ágora donde se presencia el hombre en tanto que voz racional-dialogante, en tanto que ser hablante. El hombre, por lo tanto, ocupa un sitio en la plaza pública, pero un sitio que cada ciudadano puede por igual ocupar en el momento de hablar. La inscripción monumental en piedra, clavada o montada sobre el terreno, preservaba en tanto que *topos*⁷⁹ aquel centro abierto originado por unos caminos entrecruzados (la plaza pública); preservaba, en el transcurso del tiempo y cuando la voz se silencia, la esencia de aquel claro como plaza (la esencia de ser-plaza-pública).

Las *grafai*, en tanto que monumento (“*μνήμα*”), no eran la transcripción de la voz sino que eran *inscripciones* y por lo tanto, como el otro nombre de “*μνήμα*” el “*σήμα*” (*sema* es decir marca⁸⁰) denota, recibían su significado (su ser-signo) desde su exhibición duradera en piedra, desde su exhibición *en materia*. Es decir, las *grafai* recibían su significado no del contenido aludido entre las líneas y las palabras, sino que recibían su significado a partir de su propia instalación en un lugar determinado, en el medio de la polis, y a partir de su *presencia* ante la comunidad, ante el conjunto de sus lectores *en potencia*, intérpretes del mensaje que ellas mismas, en tanto que cuerpo material,

⁷⁸ «Las expresiones que utiliza el griego en este respecto son notables: dirá que ciertas deliberaciones, ciertas decisiones, deben ser planteadas *es to koinón*; que los antiguos privilegios del rey, de la arkhé misma, han sido puestos *es to meson*, en el medio, en el centro. El recurso de una imagen espacial para expresar la conciencia de un grupo humano adquiere de sí mismo, el sentimiento de su existencia como unidad política, no tiene simple valor comparativo. Refleja el advenimiento de un espacio social enteramente nuevo. [...] Este cuadro urbano define, de hecho, un espacio mental; descubre un nuevo horizonte espiritual» [Vernant, 1992:59-60].

⁷⁹ «Aristóteles llama a aquello que para nosotros significa “espacio” con dos palabras diferentes: *τόπος* y *χώρα*. *Τόπος* es el espacio que un cuerpo inmediatamente ocupa. Este espacio, cuya posición viene conferida por el cuerpo, está configurado *por vez primera sólo por* el cuerpo (*σώμα*). Este espacio comparte con el cuerpo los mismos límites. [...] El espacio cuya posición viene conferida por un cuerpo, el *τόπος*, es el lugar de éste» [Heidegger, 2003:75, 77].

⁸⁰ El término “*σήμα*” (*sema*), de donde deviene por ejemplo la palabra “semántico”, tenía un doble sentido: signo y también monumento funerario, es decir sepulcro [Svenbro, 2002:36].

transmitían. Así pues, las *grafai* no eran sólo la conmemoración del actuar humano, en tanto que voz de la comunidad –la voz en potencia de cada ciudadano– consignada por escrito, sino que por consecuencia eran el *signo* para lo colectivo desligado del tiempo y de la mano de su realización, eran el signo, marca duradera y monumento intemporal en espera de una lectura-interpretación.

Las primeras inscripciones aparecieron en los actos de dedicación y estos actos – fundamentales para las sociedades de oralidad primaria– ocasionaron probablemente la invención de la escritura⁸¹; específicamente aquellos primeros textos, según Svenbro, eran destinados a la conmemoración de los muertos [Svenbro, 2002:26]. En cada caso, eran letras mudas, señales escritas en forma métrica, que volvían a sonar cada vez que cualquier lector, o mejor dicho cualquier locutor, las reproducía, como afirman los estudiosos, *en voz alta*⁸². Las letras de la inscripción provocaban la recitación y el lector prestaba su propia voz al monumento, por ejemplo a una estatua o una lápida, donde se hallaba la inscripción.

Es a partir de la invención de la lectura interior –en silencio– desde el siglo VI a.C. cuando las letras no “sonaban” automáticamente al ser leídas sino “hablaban” directamente al ojo [Svenbro, 2002:18]. Era cuando la escritura, como ya se ha destacado, era «imagen de las cosas», según Simónides de Ceos [Galí, 1999:162]; era cuando *la musa aprendió a escribir*, frase con la cual Eric Havelock había señalado ese cambio. Consecuentemente, el lector-locutor se metamorfoseó progresivamente en lector-espectador. La inscripción dejó de existir como tal, es decir ligada obligatoriamente al soporte sonoro del habla y a la presencia material de una estatua, un altar o una lápida, colocada en un sitio determinado. Paulatinamente se transformó en un *texto* destinado a ser leído en un acto individual y privado, un texto puesto sobre una superficie neutra e indiferente, la del papel. «Desde entonces, se podía pensar todo lenguaje como lenguaje escrito» [Havelock, 1996:150]⁸³.

Se puede sostener que el mismo itinerario siguió la fijación en líneas. Lo mostrado en líneas de una construcción por edificar no podía prescindir de una oralidad parecida,

⁸¹ «[...] ha llamado la atención [Kevin Robb 1978] sobre el acto de dedicación como práctica fundamental de las sociedades orales y como posible ocasión de la invención de la escritura. [...] Una dedicatoria, sea oral o escrita, asigna en efecto al receptor la propiedad del objeto y a menudo identifica también al dador. Se trataba de hacer constar los nombres y/o las identidades de las personas efectivamente relacionadas con el objeto en el presente o el futuro. Las muestras epigráficas del grupo primitivo son todas de esta clase; además están escritas en forma métrica. Trasladan simplemente a caracteres alfabéticos una práctica personal de la oralidad primaria [...]» [Havelock, 1996:119-120].

⁸² «En la Antigüedad clásica occidental, se daba por sentado que un texto escrito valioso debía y merecería leerse en voz alta, y la práctica de leer los textos en voz alta continuó, comúnmente con muchas variaciones, a través del siglo XIX» [Ong, 2002:115]. La importancia que atribuían a la lectura en público es demostrada por el hecho de que durante la Edad Media edificaban auditorios específicamente para esta actividad. Al respecto: Cavallo, Guglielmo, *Lire à Byzance*.

⁸³ «Se llegó a considerar el texto leído como equivalente de la palabra hablada. Dado que los eruditos y los especialistas trabajan casi exclusivamente con textos, se ha formado la suposición de que la escritura es idéntica al lenguaje o, de hecho que la escritura es lenguaje y no sólo un «artefacto» visual» [Havelock, 1996:150].

aunque obviamente no idéntica, a la recitación en voz alta de una inscripción. Como era el lector-locutor el que prestaba su voz a la inscripción, así era *el lugar previamente abierto en el medio de la polis* –la institución de un espacio público como ontológicamente complementario al espacio sagrado del *ábato n*– donde las líneas se inscribían junto con las demás construcciones realizadas. Y era aquel lugar, previamente abierto en el medio, el que daba a las líneas su legitimidad⁸⁴ y hacía que las construcciones fueran efectivamente erigidas. En un segundo momento, las *grafaí*, anteriormente inscripciones, se transformaron en *dibujos* y *textos*, ambos destinados a ser delimitados dentro del papel, ambos ejecutados en un acto individual y privado.

Cuando *la musa aprendió a escribir* y cuando la individualidad se inventó⁸⁵, lo que antes era inscripción instalada sobre un lugar determinado en adelante será una serie de letras yacentes que esperaban que *una voz interior*, propia de cualquier individuo en vez de ciudadano, las leyera. Otra escritura, en tanto que inscripción dentro del mundo, ocupó su lugar: la escritura de las Ideas cuya “superficie” no era otra que el mundo de las impresiones sensibles. Todo ser del mundo era un doble que fue reproducido a partir de un *typos*-matriz cuyo prototipo eran las Ideas, las Formas eternas. «Las ideas platónicas no tienen voz», sostuvo Walter Ong y explicó: dado que el término “idea” viene de la misma raíz que el latín *video* (ver), «la forma platónica era la forma concebida por analogía con la forma visible» [Ong, 2002:83]. El mundo fenoménico, por tanto, «es la realización contingente de las ideas, pero nunca las ideas mismas» [Galí, 1999:274]; es una exhibición de los entes suprasensibles (los *eídos*⁸⁶) *en imágenes* dentro del mundo: es una iconografía, es decir una “escritura con imágenes”⁸⁷.

Pero el mundo fenoménico no fue el único que se concebía como un mundo de “inscripción” (de las Ideas): «nuestra alma se parece a un libro», escribía Platón en el *Filebo*. La memoria y los sentidos “escriben” en el alma ciertos razonamientos pero también en el alma “se pintan” «sin el socorro de la vista o de ningún otro sentido» las

⁸⁴ «Cuando los individuos, a su vez, deciden hacer público su saber mediante la escritura, sea en forma de libro, como los que Anaximandro y Ferécides serían los primeros en haber escrito o como el que Heráclito depositó en el templo de Artemisa en Éfeso, sea en forma de *parápegma*, inscripción monumental en piedra, análoga a las que la ciudad hacía grabar en nombre de sus magistrados o de sus sacerdotes (los ciudadanos particulares inscribían en ellas observaciones astronómicas o tablas cronológicas), su ambición no es la de dar a conocer a otros un descubrimiento o una opinión personales; quieren, al depositar su mensaje *es to meson*, hacer de él el bien común de la ciudad, una norma susceptible, como la ley, de imponerse a todos. Una vez divulgada, su sabiduría adquiere una consistencia y una objetividad nuevas: se constituye a sí misma como verdad» [Vernant, 1992:65].

⁸⁵ «Cuando el lenguaje se separó visualmente de la persona que lo hablaba, entonces también la persona, fuente del lenguaje, adquirió unos contornos más nítidos, y nació el concepto de individualidad (*selfhood*)» [Havelock, 1996:152].

⁸⁶ «La esencia (eidos) es un objeto de nueva índole. Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura» [Husserl, 1993:21 (§3)]

⁸⁷ «La iconografía, palabra que quiere decir “escritura con imágenes”, constituye, pues, un momento de la ontofanía, la exhibición del ser de las cosas» [Wunenburger, 1997:21].

imágenes de las cosas enunciadas⁸⁸. El mundo de las impresiones sensibles se delimita dentro de un espacio exterior al alma del hombre donde se inscriben por semejanza las Ideas eternas e innatas; y el alma, en un segundo momento, se concibe por igual como un mundo de “in-scripción”, en tanto que grabación de las cosas pensadas —en tanto que enunciadas por la voz interior—, en el interior del hombre.

En el *parápegra* las líneas y las palabras eran inscritas, *materialmente puestas como las demás construcciones-monumentos dentro del espacio público*. Pero una vez que cualquier inscripción fuera comparada con la inscripción de las Ideas dentro del mundo, y por otra parte, una vez que las letras eran letras impersonales que esperaban en silencio un yo, cualquier yo-lector que les prestara su voz interior-reflexiva, entonces el espacio común de las *grafai* dejó de abrirse por el acto de clavar un *parápegra* en el medio de la polis; es decir que *el espacio común de las líneas y las palabras, el espacio de inscripción, se expulsó del mundo* y se volvió una especie de espacio gráfico. Entonces, sobre el *pínax*⁸⁹ y ante los ojos de todos, se trazaban las líneas que siendo distantes de las cosas del mundo *remitían por semejanza o por abstracción* al mundo fenoménico. Las líneas delimitadas dentro de un espacio gráfico, siendo imágenes o esquemas geométricos, no podían revelar la verdad filosófica sino que sólo servían de modelos (*paradeigmata*) del estudio de la verdad⁹⁰.

Fue cuando la verdad de cualquier cosa o ente del mundo, por tanto, se medía sobre el eje vertical⁹¹, es decir por su distancia a las formas eternas. Por consiguiente,

⁸⁸ Leemos en el *Filebo* (*o del placer*) de Platón: «Sócrates: En este caso nuestra alma se parece a un libro. /Protarco: ¿Cómo? /Sócrates: La memoria y los sentidos, concurriendo al mismo objeto con las afecciones que de ellos dependen, escriben, por decirlo así, en nuestras almas ciertos razonamientos, y cuando aparece escrita allí la verdad, nace en nosotros una opinión verdadera como resultado de los [80] razonamientos verdaderos, así como una opinión contraria a la verdad, cuando las cosas, que este secretario interior escribe, son falsas. /Protarco: El mismo juicio formo yo, y admito lo que acabas de decir. /Sócrates: Admite además otro obrero, que trabaja al mismo tiempo en nuestra alma. /Protarco: ¿Quién es? /Sócrates: Un pintor, que después del escritor, pinta en el alma la imagen de las cosas enunciadas. /Protarco: ¿Cómo y cuándo sucede esto? /Sócrates: Cuando, sin el socorro de la vista o de ningún otro sentido, ve uno, en cierto modo en sí mismo, las imágenes de estos objetos, sobre los que se opinaba y se discurría. ¿No es esto lo que pasa en nosotros? /Protarco: Es cierto» [Platón, 1871:79-80].

⁸⁹ Sobre un *pínax*, ya desde el siglo V a. C., fue dibujada por primera vez la tierra habitada. [Vernant, 1992:140]: «Los jonios ubican en el espacio el orden del cosmos; representan la organización del universo, las posiciones, las distancias, las dimensiones y los movimientos de los astros, según esquemas geométricos. Al igual que dibujan sobre una carta, sobre un *pínax*, el plano de la tierra entera, colocando ante los ojos de todos la figura del mundo habitado, con sus países, sus mares y sus ríos, así también construyen modelos mecánicos del universo, como aquella esfera que Anaximandro, según algunos, habría fabricado. Haciendo «ver» el cosmos de este modo, hacen de él, en el pleno sentido de la palabra, una *theoría*, un espectáculo» [Vernant, 1992:134-135].

⁹⁰ Platón en *La República* (Libro VII) hace una distinción esencial entre los esquemas geométricos y la verdad “geométrica”: «Alguien diestro en la geometría que observara tales dibujos atestiguaría que han sido bellamente trazados, pero consideraría absurdo estudiarlos seriamente como si se pudiera descubrir en ellos la verdad de las relaciones de igualdad, de la mitad al todo, o cualquier otra razón (529e)» [Lloyd, 1977:106]. Los dibujos geométricos valen como modelo (*paradeigmata*) para el estudio de la verdad.

⁹¹ En la presentación del libro de Galí Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla* (1999) por Félix de Azúa leemos: «El poema [escrito a partir de Simónides] ya no unía verticalmente con un mundo

horizontalmente, toda inscripción dentro del mundo, es decir las imágenes, los esquemas e incluso las construcciones arquitectónicas mismas aunque fueran distinguidos entre sí, aún no habían sido *jerarquizados entre sí*, porque tanto las imágenes y los esquemas como las construcciones eran por igual *representaciones* –y no presencias materiales– de algo ontológicamente superior a ellos: eran representaciones de las formas eternas.

Sin embargo, entre las imágenes o los esquemas e incluso las construcciones arquitectónicas, el modelo a escala reducida, la maqueta, constituía un intermedio, perteneciendo tanto a lo sensible como a lo inteligible⁹². Es significativo el hecho de que los nombres *paradeigma* (“lo que se muestra o se hace visible”) y *typos* atribuidos a la maqueta de elementos arquitectónicos, no hacen alusión a la especie de relación entre el modelo y su original o al grado de similitud entre ellos. En concreto, el término *typos*, “imagen o huella impresa de un prototipo” [Azara, 1997:11] remite verticalmente a algo más allá de ello mismo y de las cosas del mundo, a algo cuya reconocida superioridad lo aproxima a las Ideas. «El *eídos* se manifiesta por medio de un *typos*, una huella, que proyecta la Idea pura al espacio para reproducirla por primera vez. Lo ideal es que esa imagen represente adecuadamente las proporciones del ser, ya que el fabricante deberá regirse por ella, por su modelo o paradigma, para repetirla en el mundo material» [Wunenburger, 1997:21].

La maqueta consigue liberarse de un terreno determinado y de la escala de la realidad mundana, y así en la mentalidad griega se acerca más a las Ideas. Es, por lo tanto, el molde material, listo para que la Idea se consolide antes de quedar atrapada, en cuanto construcción arquitectónica sobre un terreno determinado, contaminada por la mundanidad de lo efímero. Es esa la concepción que, a través del tratado de Vitruvio, heredó la arquitectura renacentista, en cuyo discurso la maqueta era ya un fetiche [Carpo, 2003:112 (nota 37)].

Con Vitruvio, los dibujos arquitectónicos se llamaron «ideas». «Las especies de disposición, llamadas en griego «ideas», son el trazado en planta, en alzado y en perspectiva (Ichnografía, Ortografía y Scenografía). [...] Estas tres partes nacen de la meditación [reflejo] y de la invención. La meditación de la obra propuesta es un esfuerzo intelectual, reflexivo, atento y vigilante, que aspira al placer de conseguir un feliz éxito. La invención es el efecto de este esfuerzo mental, que da solución a problemas oscuros y la razón de la cosa nueva encontrada» [Vitruvio, 2000:13 (Libro I, Cap. II)]. En el discurso vitruviano, el procedimiento proyectual es individual aunque científicamente instituido como procedimiento *de* arquitectura, un procedimiento cuya secuencia en la ejecución es análoga a un razonamiento fundamentado en relaciones de causa y efecto. En tal

trascendente cuya opacidad permitía todos los sinsentidos, sino que el poema comunicaba horizontalmente para nosotros y entre nosotros» [Galí, 1999:13].

⁹² «[...] la maqueta abre una suerte de espacio intermedio, de tercer mundo, próximo todavía a lo inteligible [vida del espíritu], pero ya plenamente instalado en lo sensible [vida del mundo físico], donde la esencia de las cosas se entrega, a la mano y al ojo, rodeada de su aura sagrada» [Wunenburger, 1997:22].

secuencia racional de pasos del diseño, la idea nace en la mente creativa del arquitecto⁹³ y es previa a la forma construida. Pero sólo de la *idea materializada en líneas* se deriva la forma construida. Por consiguiente, los dibujos, todas las especies de disposición en líneas, pertenecían a la idea siendo sucedáneos inmediatos suyos. Los dibujos eran, por tanto, más *ideas* que *grafai*. Remitían más hacia las ideas incomprensibles y trascendentales halladas en la capacidad reflexiva e imaginativa del arquitecto de donde provenían, que hacia su propia materialidad y mundanidad.

Para la mentalidad griega pre-platónica, las *grafai* en líneas y en letras eran *inscripciones en materia*. En un segundo momento, las letras, las imágenes y los esquemas se hicieron *representaciones* por semejanza o por convención de cosas o silogismos, ambas distantes de las Ideas; mientras que la voz era la más apropiada (respecto a las *grafai*) para acceder “dialécticamente” a ellas. Todavía la imagen y la palabra escrita no habían sido jerarquizadas entre sí; ambas eran igualmente distantes de las Ideas. Es entonces cuando, por último, las disposiciones en líneas se trasladaron del *parápegma* al papel, distinguiéndose con claridad no de la voz sino del texto de las palabras.

[*Tipografía*]

Todo ser del mundo, en la antigüedad clásica, se concebía como imagen, como un doble del mundo de las Ideas. Mientras el valor de las representaciones (en líneas y en palabras) se medían por su distancia a las formas eternas, la interrelación entre las cosas era algo secundario. Cuando las representaciones dejaron de apuntar hacia un mundo trascendente, empezó una búsqueda de la especie de las correlaciones horizontalmente entre las cosas de la naturaleza, las cosas pensadas en la mente y las cosas construidas por el ingenio humano⁹⁴. Era en el Renacimiento cuando la escritura de la naturaleza, cuyas marcas eran puestas sobre todas las cosas y los seres del mundo, fue objeto de estudio, fue *una escritura por descifrar*.

Hacia el mundo material dado⁹⁵ se dirigió el Renacimiento, por tanto, con el fin de descifrar las «señales visibles para todos» [Foucault, 2006:50]. La naturaleza se hizo un

⁹³ «Así como la existencia ideal de un objeto se relaciona con su presencia en el mundo material y tridimensional, el papel del diseño gráfico se relaciona con la forma materializada y construida. La existencia tangible de un objeto, deseable y bello por definición, deriva de su existencia como *idea*, nacida de la mente que la ha diseñado» [Haselberger, 1997:101].

⁹⁴ La novedad del planteamiento renacentista en palabras de Erwin Panofsky consiste en: «el problema de la relación entre el yo y el mundo, entre espontaneidad y receptividad, entre materia dada y capacidad conformadora activa» [Panofsky, 1998:50].

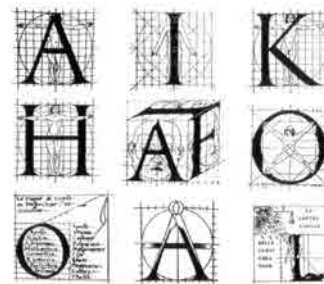
⁹⁵ «De ahora en adelante la Idea no «está» ni «preexiste» en el alma del artista, como decían Cicerón y Santo Tomás de Aquino, y menos aún le es «innata», como propugnaba el verdadero neoplatonismo, sino que más bien «viene a la mente», «nace», es «sacada», «obtenida» de la realidad, y aún expresamente «conformada y esculpida». A mediados del siglo XVI se difundió extensamente la costumbre de designar con la palabra «Idea», más que el contenido de la representación artística, la propia facultad de representación artística, identificándola casi con la «imaginación» [...]» [Panofsky, 1998:60-61].



Verona-Mantua, un único taco xilográfico, 1493. Eisenstein, Elisabeth L., *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea*, p. 66



Primer mapamundi impreso, 1483. Eisenstein, Elisabeth L., *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea*, p. 189



Tory, Geoffroy, Alfabeto inspirado en Da Vinci y Durero, 1529

[*Tipografía I*]

Codex Naturae. Escribió Paracelso en la primera mitad del siglo XVI: «quien desee explorar la Naturaleza tiene que andar los libros de ésta con sus pies», «un lugar, una página» [Eisenstein, 1994:181]. Las hojas y las láminas de los tratados renacentistas parecen superponerse a las cosas-marcas de la escritura de la naturaleza; y eran las líneas y los textos de ellos los que intentaban interpretar estas marcas *reproduciendo*, en cierta manera, *más que su aspecto, la naturaleza misma*, la naturaleza «modelada por Dios»⁹⁶, la naturaleza perfecta⁹⁷.

Para la mentalidad renacentista, *la interpretación consistía en una reproducción sin la mínima pérdida y en una forma gráfica de la naturaleza en tanto que comentario directo suyo*⁹⁸, según unas reglas racionales previamente determinadas. De la misma manera, la interpretación de lo imaginado consistía en la reproducción del «concepto formado en la mente» [Panofsky, 1998:78 (nota 199)] primero en algo visible-gráfico, y más tarde en las obras-construcciones arquitectónicas. Tanto la reproducción de las cosas de la naturaleza, que suponía la privación de su corporeidad⁹⁹, como la concreción de la cosa imaginada, que se realizaba en una forma gráfica¹⁰⁰, fueron dos operaciones de interpretación en paralelo y esencialmente gráficas. En esta actitud interpretativa de producir tanto lo natural como lo imaginado, se buscaba aquella proporción, como si de un experimento alquimista se tratase, entre las líneas y las palabras –siempre y en cada caso coexistentes– que pudiera garantizar la reproducción más fiel, es decir, la interpretación más acertada.

Así pues, se puede sostener que *el espacio de inscripción, aunque ya desde la antigüedad expulsado desde el mundo material, no fuera, sin embargo, retirado de él*. Al

⁹⁶ Burdach en 1918 escribió: «De todas formas, desde el siglo XIV hasta el XVI lo que la teoría del arte entiende por “imitación de la naturaleza” es la imitación de la naturaleza modelada por Dios» [Benjamin, 1990:173]. Citado por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1925).

⁹⁷ «La naturaleza era entendida como presupuesto, pues se pensaba que nada había en ella de superfluo o de arbitrario, pero era también imperfecta y la arquitectura no debía serlo; en su corrección, por tanto, había que acudir a la “invención”» [Martín, 1997:34]. En esa operación de corrección se expulsó como adecuada toda excepción, lo informe y lo excesivo y todo lo que se consideraba anormal: «las líneas en espiral y en zigzag están aquí fuera de lugar» [Alberti, 1991:95 (Libro II, Cap. I)].

⁹⁸ «Esta disposición, [de los signos durante el Renacimiento] con el juego que autoriza, se encuentra de nuevo, aunque invertida, en la experiencia del lenguaje. En efecto, éste existe desde un principio, en su ser en bruto y primitivo, bajo la forma simple, material, de una escritura, de un estigma sobre las cosas, de una marca extendida por el mundo que forma parte de sus figuras imborrables. En un sentido, esta capa del lenguaje es única y absoluta. Pero de inmediato hace nacer otras dos formas de discurso que la encuadran: por encima de ella, el comentario, que retoma los signos dados según un propósito nuevo, y, por debajo, el texto cuya prioridad oculta bajo las señales visibles para todos, que supone el comentario. De allí, tres niveles del lenguaje a partir del ser único de la escritura. Este juego complejo desaparecerá con el fin del Renacimiento» [Foucault, 2006:50].

⁹⁹ «Será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material; tal objetivo lo conseguiremos mediante el trazado y previa delimitación de ángulos y líneas en una dirección y con una interrelación determinadas» [Alberti, 1991:61 (Libro I, Cap. I)].

¹⁰⁰ Leemos en Vasari: «este dibujo no es otra cosa que una forma y explicitación concretas del concepto que se tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea» [Panofsky, 1998:59].

contrario, se mantuvo durante todo el periodo del Renacimiento en una capa superpuesta al mundo material siendo su complemento esencial y remitiendo desde ella, coherentemente y punto por punto, es decir “científicamente”, sus proyecciones. Al final, eran las proyecciones desde el espacio de inscripción las que conferían a la escritura de la naturaleza la buena lectura y las que determinaban el buen construir.

Sin duda, la línea durante el Renacimiento fue el concepto arquitectónico por excelencia¹⁰¹. La línea continua era el *perímetro* del espacio inmaterial¹⁰² (las proyecciones de la perspectiva), el *contorno* idealizado de los cuerpos materiales y el *eje generador*¹⁰³, aunque invisible a primera vista, de cada cosa percibida.

Frente al croquis, las líneas del dibujo xilográfico¹⁰⁴ debían fijarse de una vez por todas. Las líneas que en los croquis dudaban de lo fijado, debían concretarse positivamente, talladas firmemente para poder más tarde reproducirse y no sólo esto: eran modeladas, por igual y sin distinción entre sí, tanto las *líneas existentes por ser visibles* (el contorno de los miembros arquitectónicos) como las *líneas inexistentes por ser invisibles* (las líneas-ejes de simetría o las proyecciones de las perspectivas). Siendo las primeras «muy sutiles»¹⁰⁵ –casi inmatrimales–, remitidas desde las cosas presentes, y las segundas siendo testigos de una operación mental de análisis y división en partes de las cosas percibidas; por ello eran, más que representación del aspecto de las construcciones

¹⁰¹ El concepto albertiano para el proyecto, el paso de la idea al dibujo, es el de *Lineamenta*: «será la puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta» [Alberti, 1991:62 (Libro I, Cap. I)].

¹⁰² Antes del Renacimiento el espacio se mostraba a partir de la composición de los cuerpos en el espacio pictórico. Lo contrario sucedía con la perspectiva. En pleno Renacimiento Pomponio Gauricus escribió al respecto: «El lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo gráficamente antes que ellos» [Panofsky, 2003:40].

¹⁰³ «Esta línea es impugnada por toda la pintura moderna, probablemente por toda pintura, puesto que ya Leonardo da Vinci hablaba en el *Tratado de la pintura* de “descubrir en cada objeto... la manera particular como se dirige a toda su extensión... una cierta línea flexuosa que es como su eje generador» [Merleau-Ponty, 1977a:54].

¹⁰⁴ «La técnica más antigua utilizada para reproducir dibujos de arquitectura es el grabado en madera o ‘xilografía’. Este método alcanzó un gran desarrollo durante el siglo XVI en Italia y gracias a ella se publicaron obras fundamentales [...] Al principio era únicamente lineal, pero luego se fueron añadiendo rayados para conseguir cuerpos y sombras. No hay que olvidar que, al dibujar, lo que se trazan son las líneas, pero en la xilografía hay que eliminar precisamente todo menos la línea, lo que hace muy aventurado el sistema» [Sainz, 2005:197]. Las xilografías eran citas-imágenes [Carpo, 2003:91-92] que se podían aplicar más de una vez y en más de un contexto. Sobre la matriz de madera se tallaba la imagen mediante “gubias”, es decir se quitaba material de la superficie para que se quedasen las líneas. Las partes extraídas, los huecos de la superficie, eran las partes blancas del dibujo. De hecho, las líneas de los dibujos arquitectónicos de xilografía eran, en realidad, *líneas en relieve* resaltadas desde la tablilla de madera prefabricada parecida a aquellas destinadas a reproducir las letras. La superficie, por tanto, del papel se componía a través de la disposición de tipos-tacos prefabricados de letras y de líneas ambos en relieve.

¹⁰⁵ «En mi sentir el dibujo se debe hacer con líneas muy sutiles que apenas las distinga la vista [...] El dibujo consiste en señalar los contornos, lo cual si se ejecuta con líneas muy gruesas, en vez de parecer márgenes o términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras» [Alberti, *De la pintura*: Libro II].

por edificar¹⁰⁶, *líneas de extensión* desde las cosas del mundo hacia el espacio de inscripción, y *proyecciones* (no geométricas) desde el espacio de inscripción hacia el mundo. Al final, eran ambas fácticamente *reales* –aunque no corpóreamente presentes– por corresponder cada una, punto por punto, con las cosas del mundo y además *fácticamente* reales por poder inmediatamente demostrar su objetividad a simple vista.

Por otra parte, los croquis, como por ejemplo los de Palladio¹⁰⁷, señalan que las primeras manifestaciones del edificio no eran el *primo pensiero*. Al contrario, las primeras fijaciones gráficas en el diseño de un edificio determinado no intentaban concretizar la idea pre-concebida, en tanto que invención o inspiración dentro de la mente del artista, sino que intentaban evocar los tipos, ya empleados en obras anteriores, procedentes en la mayoría de los casos de edificios de la antigüedad clásica. Lo que se buscaba en estos croquis no eran nuevas soluciones sino la adaptación de ideas-tipos preexistentes al contexto específico, determinado por el programa e incluso, como en el caso de Palladio, determinado por el sitio.

La arquitectura renacentista, por tanto, es una arquitectura «tipográfica»¹⁰⁸, como sostuvo Mario Carpo, y no sólo «impresa» [Carpo, 2003:183]; es *típo*-gráfica es decir «hecha de *tipos*, o si se quiere, de estereotipos gráficos inspirados por la Antigüedad» [Carpo, 2003:27]. Pero siendo la fijación gráfica más importante que la obra en sí, es también *tipo-gráfica*¹⁰⁹: las líneas sutiles, contorno de las construcciones y las líneas invisibles de las perspectivas, de los ejes de simetría como las líneas generadoras de cada cosa existente, eran *líneas de lo real* aunque fueran inmateriales, es decir, expulsadas del mundo material. En pocas palabras, esta doble dirección entre el mundo y el espacio de inscripción a través de las líneas, en tanto que *extensión* desde el mundo –siendo

¹⁰⁶ «El trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos, en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de dichos componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas» [Alberti, 1991:61 (Libro I, Cap. I)].

¹⁰⁷ Al respecto: Burns, Howars, «The Lion's Claw: Palladio's Initial Project Sketches», *Daidalos*, pp. 73-80.

¹⁰⁸ «El sistema de los cinco órdenes renacentistas, tal como se definió sobre todo a partir del *Libro IV* de Sebastián Serlio (1537), es en primer lugar un catálogo de componentes gráficos tipificados y reproducibles o, como habría dicho Walter Benjamín, «destinados a la reproducibilidad», ya que todo elemento del sistema está concebido para ser reproducido tal cual y luego ensamblado o vuelto a montar con otros elementos del mismo tipo; este proceso de recomposición se somete a un cuadro normativo (las instrucciones para el uso del sistema) más o menos complejo según los casos. Este *método arquitectónico* impone una teoría del proyecto simplificada, y comporta de un modo inevitable la repetición de un cierto número de elementos idénticos. Reproducibilidad gráfica que nada tiene que ver con la producción material del objeto arquitectónico: los órdenes renacentistas no están prefabricados, sino predibujados. [...] Como Serlio dice y repite con claridad, y casi reivindicando, este sistema no es para los artistas de talento y nunca reproducirá obras maestras» [Carpo, 2003:25].

¹⁰⁹ Leonardo da Vinci «ataca a los pintores que, según él dice, «quieren que incluso la más leve traza de carboncillo sea válida», y les pregunta: «¿Habéis pensado alguna vez en cómo los poetas componen sus versos? Nunca se preocupan por trazar hermosas letras ni les altera tachar unas cuantas líneas para mejorarlos»» [Gombrich, 1997:103].

«atributo positivo y propiedad del objeto en sí» [Merleau-Ponty, 1977a:54]– y en tanto que *proyección* desde el espacio de inscripción, fue la maquinaria renacentista para interpretar las cosas (naturales y artificiales), reproduciéndolas. Si esa reproducción fue puramente visual, queda por ver. Por consiguiente, el proyecto arquitectónico renacentista fue profundamente *tipo*-gráfico, listo para su reproducción (mecánica) en el papel y en la realidad, y esencialmente *gráfico*, por estar fijado en líneas e interpretado por ellas.

El trazado era entendido como «*imago ab omni materia separata*» y su medio ideal, como ya se ha explicado, fue la línea como el elemento menos material. La línea «flexuosa», eje generador de cada ser y cosa del mundo, para conseguir presenciarse tuvo previamente que pararse *sobre una superficie*. Pero del mismo modo que en cualquier cuerpo, a través por ejemplo del velo-rejilla albertiana¹¹⁰, podía dibujarse con perfección (aunque a escala reducida) en tanto que contorno lineal¹¹¹, el espacio tridimensional conseguía introducirse en la superficie de la *Ichonografía* (planta) sólo en cuanto a perímetro delimitado por líneas. Precisamente y por esta razón, el solar del edificio fue denominado por Alberti como superficie: «la superficie es, dentro del conjunto del medio, un espacio prefijado y determinado que se destina a albergar el edificio» [Alberti, 1991:75 (Libro I, Cap. VII)], mientras por “medio” se entendía «la extensión y fisonomía circundantes de todo el terreno en donde ha de hacerse la construcción» [Alberti, 1991:63 (Libro I, Cap. II)].

El solar del edificio se denomina, por lo tanto, superficie al igual que la superficie del dibujo. Por otra parte, en la *Ortografía* (alzado) el suelo mostrado en alzado era únicamente lo ocupado por la construcción. Es característico, al respecto, el hecho de que la línea del suelo¹¹² no se trazaba extendida más allá de los muros laterales del edificio dibujado. La línea del suelo no simboliza la cota real del terreno donde la construcción iba a instalarse. Alude a un gesto de colocar un objeto, la maqueta del edificio en madera, *sobre* el terreno, más que instalar una construcción *en* ello. Al final, es hasta la línea del suelo hacia donde las proyecciones desde el espacio de inscripción llegan; a partir de esa línea-límite empieza lo amorfo de la tierra frente a las construcciones modeladas y empieza la espacialidad del lugar frente a la superficie destinada a “albergar” el edificio en la lámina del trazado. Y es, por lo tanto, la línea del suelo trazada lo más sutilmente

¹¹⁰ «Últimamente este velo sirve de mucha utilidad y auxilio para dar perfección a la pintura: porque con él parecen los objetos no pintados, sino del todo relevados: con lo cual la misma experiencia puede manifestar con el auxilio de la razón lo mucho que aprovechará para pintar bien y con perfección» [Alberti, *De la pintura*: Libro II].

¹¹¹ «Filarete describe un tipo de dibujo que llama «dibujo en relieve», hecho sobre un papel cuadrulado. A partir de este plano principal, se podían hacer dibujos a mayor escala de planos detallados. La técnica procedía de la cuadrulación de un panel para la construcción de una perspectiva, como explicaba Alberti en *De la pintura*, pero Filarete parece haber sido el primero en aplicar la técnica al dibujo arquitectónico» [Kostof, 1984:141].

¹¹² «El arquitecto teniendo a su disposición un número considerable de estampillas sobre las cuales se hallan grabados todos los ordenes de las columnas, de los basamentos de las edificaciones [...] por igual todos los ordenes de sus determinaciones metafísicas, compone, a través de golpes ingeniosos y sobre la línea del suelo, sus obras» [Manios, 2009:63].

posible para encubrir lo unida que estaba la obra arquitectónica a la tierra y a las condiciones específicas del habitar del hombre, en las cuales sus obras estaban obligadas a permanecer.

Nos preguntamos: ¿la reproducción de lo imaginado-pensado fue en realidad una reproducción exclusivamente visual? Antes de la invención de la tipografía en los códices¹¹³ manuscritos, como el de Villard de Honnecourt (1230), los croquis eran la ilustración y explicación visual del texto (normas para la construcción, instrucciones del diseño, descripciones de edificios de la época o de la antigüedad) o viceversa las palabras escritas acompañaban lo mostrado gráficamente en líneas (informaciones acerca de los edificios representados, explicación de la función de máquinas dibujadas)¹¹⁴. A partir del 1500 todos los tratados contenían imágenes reproducidas mecánicamente¹¹⁵.

Aunque las líneas y las palabras, desde entonces y hasta el siglo XVI donde empieza a predominar el grabado calcográfico, se reproducían de una manera similar, sin embargo la economía, bajo la cual una lámina del trazado se organizaba, iba a ser distinta a la economía de una página de texto. De hecho, las láminas de los dibujos impresos iban a separarse de las páginas de texto: lo verbal sólo aparecería en los dibujos en tanto que leyenda para explicar los distintos elementos del dibujo¹¹⁶, y por lo tanto dentro de la

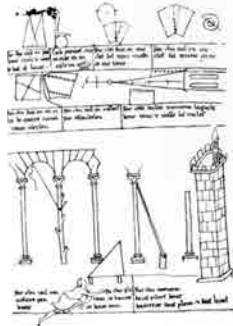
¹¹³ «The codex was the offspring of the wooden writing tablet that the ancients for centuries had used for jotting down notes. When more space was needed than was offered by the surface of a single board, they stacked a number of them and bound them together by drilling holes along one edge and passing a cord through the holes, creating in this way a notebook; examples have been found with as many as ten boards. [...] The Roman name for the tablet notebook was *codex*; only much later did the term acquire the sense we give to it. At some point the Romans devised a lighter and less clumsy notebook by substituting parchment sheets for the wood or ivory tablets [...]» [Casson, 2002:125].

¹¹⁴ En el *Codex Magliabechianus* de Filarete (1461-1464), por ejemplo, líneas sutiles repartían la hoja de pergamino y determinaban la superficie que era destinada al texto. Filarete «[...] hace referencia constante a dibujos que deberían ilustrar su discurso en la ficción dialógica, pero que en realidad están miniados en pergamino [...]» [Carpo, 2003:219]. En el texto manuscrito de Filarete se encuentran descripciones de edificios o miembros arquitectónicos que están dibujados al margen de ello. En otros casos y cuando el cuerpo textual y los croquis no eran divididos por líneas, los párrafos y los croquis ocupaban por igual y con la máxima economía la superficie.

¹¹⁵ «Hay que hacer mayor hincapié en que letras, números y figuras quedaran, *todos ellos*, sujetos a la repetibilidad a finales del siglo XV. Que el libro impreso hizo posible nuevas formas de interacción entre estos distintos elementos tiene quizá más importancia que el cambio sufrido por las figuras, los números o las letras por separado» [Eisenstein, 1994:35].

¹¹⁶ «Además, en algunos campos del conocimiento, como la arquitectura, la geometría o la geografía y en muchas de las ciencias biológicas, la cultura de la estampa no era incompatible con lo ya dicho; en realidad, creció el número de funciones que cumplían las imágenes y se redujo el de las palabras. Muchos textos básicos de Ptolomeo, Vitruvio, Galeno y otros autores antiguos habían perdido sus ilustraciones a lo largo de los siglos en los que habían sido copiados y las recuperaron sólo después de que la escritura fuera reemplazada por la estampa. [...] No fue la «palabra impresa», sino la «imagen impresa» la que actuó como «salvadora de la ciencia occidental», en opinión de George Sarton» [Eisenstein, 1994:46-47].

[*Tipografia II*]



Villard de Honnecourt,
Codex, c. 1230



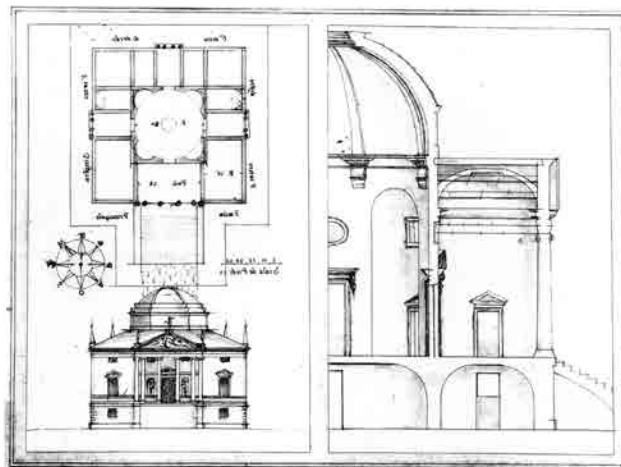
Filarete, *Codex
Magliabechianus*, 1461



Arriguzzi, Arduino, *San Petronio*
(maqueta), Bologna, c.1515



Palladio, Andrea, *I quattro Libri dell' Architettura*, 1570.



Scamozzi, Vincenzo, *Villa Pisani*, Bagnolo, 1542

superficie de los dibujos sólo habían letras que correspondían a las leyendas¹¹⁷. Pero en realidad, la interrelación entre las líneas trazadas y las palabras escritas en el proyecto arquitectónico renacentista no se fundamenta en su proximidad en el papel o en la lámina de los tratados.

Cuando la arquitectura no fue formada sólo de *typos*-reglas verbalmente expuestas¹¹⁸ sino fue esencialmente *tipo-gráfica*, la imagen frente a la palabra tuvo un valor privilegiado¹¹⁹. Por ejemplo, en el último por ejemplo tratado que pertenece, según los estudiosos, a la concepción renacentista, “L’ Idea della Architettura Universale” (1615), su autor, Vincenzo Scamozzi, sostenía que mediante el dibujo se expresa más fácilmente todo aquello, que «no basta la multiplicidad de la palabra» para expresar o describir en papel. El dibujo se consideraba un «regalo celeste de Dios y no una invención del ingenio humano» porque era la «vía infalible» para *conocer* tanto las cosas naturales y artificiales como en parte las «supranaturales». Mediante el dibujo se reducía a la pequeña superficie de una «forma», tanto «el mundo terrestre» como «el mundo celeste» y era la «pura semejanza» la responsable, según Scamozzi, para el enlace entre ellos [Scamozzi, 1982: Libro I, Cap. XIV].

Las líneas del espacio de inscripción, obviamente, «se asemejan» a las cosas del mundo, naturales y artificiales, porque eran en cierta manera extensión suya. Pero la

¹¹⁷ «En el [tratado] de Palladio, los textos se utilizan a la manera medieval –en tanto que identifican y describen el objeto representado–, pero ahora el bloque de texto compone también la propia hoja del libro compensado equilibrio con el dibujo. [...] ni siquiera acota la dimensión, sino que sitúa el número en el centro de cada sala y en la dirección de la medida que se da» [Sainz, 2005:185].

¹¹⁸ El discurso de Vitruvio considerado como el texto arquetípico para el Renacimiento era, en palabras de Carpo, «primero un léxico, luego un sistema proporcional y finalmente un repertorio de posibilidades tipológicas» [Carpo, 2003:47]. «En los límites de lo que se puede explicar con la palabra» [Vitruvio, 2000:12] Vitruvio colecciona el conjunto de términos que podría constituir un arte de construir: «elevar la práctica arquitectónica a la dignidad de discurso» [Carpo, 2003:40]. En un segundo momento y partiendo de una disciplina arquitectónica se debía elaborar una morfología compleja de este arte: «Vitruvio describe molduras de gran sencillez, en algún caso, se podría decir la más sencilla de las molduras posibles: una especie de grado cero de la morfología clásica, un arquetipo esencial al que se puede añadir de todo, pero al que no se le puede quitar nada» [Carpo, 2003:168]. Alberti se negó a ilustrar su tratado manuscrito aunque escrito en plena era tipográfica porque la arquitectura que intentó legitimar debía de ser intemporal, ideal y puramente inteligible [Carpo, 2003:197]. Las normas de la disciplina arquitectónica fundada en aquel entonces, los principios verbalmente expuestos debían de ser el *typos* de la arquitectura.

¹¹⁹ Como es bien sabido, el arte de la palabra y el arte pictórico estaba durante todo el periodo del Renacimiento en dos caminos paralelos bajo una variedad de comparaciones entre sí y bajo la especulación acerca de cuál de ellas pudiera expresar mejor un contenido determinado, un concepto dentro de la mente del artista. Un ejemplo desde las múltiples referencias al respecto: «En el interior del templo habrá, en mi opinión, cuadros antes que pinturas al fresco; o, mejor aún relieves antes que pinturas, salvo que dé la casualidad de que sean comparables a los dos cuadros de César, para adornar el templo de *Venus genitrix*, compró por ochenta talentos. Y yo, por mi parte, no experimentaré un placer menor con la contemplación de una buena pintura –pintar mal una pared no es, en efecto, pintarla, sino estropearla– que con la lectura de una narración bien contada. Ambos son pintores: éste pinta con palabras, aquél narra con el pincel; uno y otro tienen en común el resto de condicionantes. En ambos casos se requiere una enorme e increíble dosis de inteligencia y de constancia» [Alberti, 1991:308 (Libro VII, Cap. X)].

reproducción de las cosas, sin la más mínima pérdida en el espacio de inscripción, no significa que lo fijado en ello fuera el doble de las cosas, ni mucho menos su sustituto, porque la fijación partía de la *contemplación* –y no imitación– de las cosas naturales y artificiales¹²⁰, y porque la mínima pérdida era la máxima conservación de su esencia y no obligatoriamente la máxima conservación de su aspecto¹²¹. Para poder comprender el hombre del Renacimiento la naturaleza y para poder actuar, construir, habitar sobre la tierra, tuvo previamente que volver a inventar la «coherencia simbólica», pero esta vez no establecida sobre la tierra como aquel originario «con/templar», es decir aquel «trazar los límites y las demarcaciones a través de las cuales el mundo, el cosmos, adquiriría sentido y significado» [Trias, 2000:198], sino establecida dentro del espacio de inscripción y fijando esta vez una opacidad reflexiva que procede de un contemplar en lugar de la espontaneidad de una expresión instantánea; fijando, por lo tanto, dentro del espacio de inscripción una «coherencia simbólica»¹²² *gráficamente*¹²³.

Como las líneas del espacio de inscripción no pertenecían a un proyecto determinado, ya que el proyecto en sí era tipo-gráfico, lo fijado en palabras tampoco era propio de un proyecto determinado. Mientras las líneas fundaban un sistema gráfico transmisible y fácilmente repetido, con el fin de reproducir las cosas mundanas y pensadas, el texto debía de asegurar la reproducción punto por punto, la *cientificidad* de la interpretación. Contemplar significa «separar de algo una sección y vallarla»¹²⁴, pero es dentro de un dividir y separar donde se circunscribe algo en cuanto tal; algo que se define adquiriendo fronteras. Ese contemplar la physis, el hombre y sus construcciones fue fundamentalmente un definir, un de-limitar. Para un tal definir, por tanto, las líneas, como un sistema gráfico inventado, y los textos, como una terminología expuesta, *se*

¹²⁰ «El Renacimiento exigió a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que aquello encierra; y, de hecho, estas dos exigencias, que sólo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como los dos postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos situase de nuevo ante la realidad» [Panofsky, 1998:48].

¹²¹ Además la semejanza es una «denominación exterior que pertenece al pensamiento» y no una relación fáctica entre una cosa y su imagen. Maurice Merleau-Ponty escribe al respecto: en el mundo «[...] está la cosa misma, y fuera de ella esa otra cosa que el rayo refleja, llegando a tener una correspondencia arreglada con la primera: dos individuos, pues, ligados afuera por la casualidad. La semejanza de la cosa y su imagen especular no es más que una denominación exterior que pertenece al pensamiento. La turbia relación de semejanza es en las cosas una clara relación proyectiva» [Merleau-Ponty, 1977a:30].

¹²² Al respecto: Ricoeur, Paul, *Λόγος και Σύμβολο (Discurso y Símbolo)*, p. 27.

¹²³ A partir de aquí era fácil el paso a la invención de modelos de ciudades ideales, utópicas por ser obligatoriamente fundadas gráficamente.

¹²⁴ «Los romanos traducen θεωρεῖν por contemplari, θεωρεῖν por contemplatio. [...] contemplari significa: separar de algo una sección y vallarla. Templum es el griego τέμενος, que surge de una experiencia completamente distinta de la del θεωρεῖν. [...] El templum latino significa originariamente el sector acotado en el cielo y sobre la tierra, el punto cardinal, la región del cielo según el curso del sol. Dentro de los límites de éste hacen sus observaciones los ornitomantes, que establecen cuál va a ser el futuro según el vuelo, el grito y la comida de los pájaros» [Heidegger, 1994:47].

lanzan juntos para este fin. En otras palabras, para este fin y en dos direcciones paralelas que al final *convergen*, las líneas muestran lo visto y lo pensado, delimitado dentro de la lámina de los tratados, y los textos exhibían en el papel de los tratados con la misma claridad la *contemplación*, finalmente *definición teórica*¹²⁵ de lo real.

Por lo tanto, no fue gracias a la «pura semejanza», entre lo visto y lo inteligible, la fundación de una ciencia propiamente arquitectónica. Al contrario, fue la fundación desde el principio y dentro del espacio de inscripción de una «coherencia simbólica», procedente de la *contemplación*, del recorte de un mundo, por consiguiente fijado en líneas de lo real *junto*, y sólo así con la *delimitación verbal teórica*¹²⁶ de esa fundación. *Son los textos de los tratados los que tornan las líneas del proyecto arquitectónico en líneas fácticamente de lo real.*

¹²⁵ En el mundo pre-tipográfico «a falta de imágenes, y dados los límites de la mediación ecrástica, el discurso teórico tenderá de un modo inevitable a formalizar sus argumentaciones: las reglas, mediatizadas con mayor facilidad por el discurso, ocuparán el puesto de modelos no visualizables» [Carpo, 2003:64-65]. A finales de Renacimiento, Antonio Possevino (*Bibliotheca Selecta*, 1593) sostuvo que un catálogo de partes, como lo eran los catálogos de los cinco órdenes, no era una teoría «porque una teoría requiere principios, preceptos y una articulación lógica» [Carpo, 2003:194]. Sin embargo, no renunciaba el papel del dibujo que era según él «exclusivamente» el medio a través del cual se expresan tales principios en la arquitectura [Carpo, 2003:194]. Y Carpo comenta al respecto: «Possevino invoca principios y preceptos, un regreso motivado al universo de la regla y del *enunciado*, es decir, de las reglas geométricas, aritméticas, proporcionales o de cualquier otro tipo, pero en todo caso *logos*, discurso externo al objeto independiente de la materialización visual» [Carpo, 2003:194-195].

¹²⁶ «*La Ciencia es la teoría de lo real* (Die Wissenschaft ist die Theorie des Wirklichen)» [Heidegger, 1994:40].

TEXTO _la doble escritura

[*Primeras Escrituras*]

En la antigüedad clásica, la escritura era propia de la voz del hombre dialogante. En cambio, las primeras apariciones de la escritura en las civilizaciones del Próximo Oriente, cumplían principalmente la finalidad de almacenar informaciones del pasado y del presente. La escritura era entonces una *escritura sagrada*¹ porque fue capaz de capturar y conservar aquel momento remoto de la hierofanía, aquel momento de la fundación de la distinción originaria entre lo sagrado y lo profano, entre el orden y el caos. Aquel momento fue capturado en los textos sagrados que conservaban por escrito la exégesis mitológica del mundo, atribuyendo a ello su constante e inalterable de-limitación. Por otra parte, había una *escritura profana* que fue apta para dar nombre fijo a las cosas y los entes del mundo, fijo por ser escrito sobre soportes duraderos. Fue la escritura de las onomásticas –de aquellas listas de palabras– que clasificaba las entidades del mundo a partir de su nombre y de esta manera ponía orden, y además orden percibido de manera visual, al mundo circundante.

Los textos sagrados de los egipcios se esculpían sobre los muros y sobre las columnas de las tumbas, de los palacios y los templos. Estas construcciones “escritas” no eran los “libros” del hombre egipcio, porque los textos no eran destinados a los ojos del hombre²; no pertenecían al hombre ya que no necesitaban la lectura para que se rescatara su significado. El significado ya se hallaba en el acto mismo de esculpir. Con la incisión se cumplía el destino de los textos sagrados: la conservación. En realidad, el acto mismo de inscribir el texto sagrado sobre cualquier material duradero sellaba una vez más y desde el principio su sacralidad en tanto que repetición fiel, signo por signo³, de la palabra divina y confirmaba su trascendencia en tanto que reminiscencia de aquel momento originario de la hierofanía, del encuentro de los mortales con el ser supremo. En las marcas gráficas de la escritura sagrada, por tanto, el instante de su grabación rescataba el instante místico de la revelación de la divinidad.

¹ «El carácter sagrado de la escritura es inseparable de la idea de su codificación rigurosa. Pues, toda escritura sacra queda fijada en complejos que, en última instancia, constituyen (o al menos tratan de formar) un solo complejo inalterable. De ahí que la escritura alfabética, en tanto que combinación de átomos gráficos, se encuentre más alejada que cualquier otra de la escritura constituida por complejos de carácter sacro. Estos últimos quedan plasmados en los jeroglíficos. El deseo por parte de la escritura de salvaguardar su propio carácter sagrado (ella estará siempre afectada por el conflicto entre validez sacra e inteligibilidad profana) la empuja a la formación de complejos, a los jeroglíficos» [Benjamin, 1990:168].

² Inscripciones se grababan, como ha sido observado con frecuencia, incluso en aquellas partes de los miembros arquitectónicos que era imposible que alguien las leyera.

³ «Pero en todo este amplísimo periodo [de 3000 a.C. hasta 394 d.C.], que comprende casi tres milenios y medio, los jeroglíficos se mantuvieron sin variaciones cualitativas, quizás a causa de su vinculación con el mundo religioso y la pervivencia más allá de la muerte: la escritura del nombre de una persona, por ejemplo, aseguraba su eternidad» [Tusón, 1997:67].

Aunque profana, a la escritura del nombre se le atribuían unas propiedades mágicas. El nombre para aquel entonces no era algo exterior y distante de la cosa nombrada. Era la marca distintiva que correspondía a cada una de la totalidad de las cosas del mundo. Por lo tanto, a partir del nombre, insignia de las cosas, y merced a la escritura fue posible incluir el conjunto de las entidades o clases del mundo⁴ dentro de una única superficie, y así organizarlas en una clasificación de índole “universal”, es decir, una clasificación más allá de lo finito y efímero de la expresión espontánea individual.

La libertad de poner cualquier nombre en tanto que signo escrito en lugar de su cosa denotada y en cualquier sitio sobre la superficie de la escritura, aunque también con la particularidad de la escritura jeroglífica que llevaba implícitas la figuración y la significación, la decoración y la simbolización, permitieron la disposición de *textos e imágenes* sobre una superficie común.

Mientras la durabilidad de la voz divina quedaba asegurada en los textos y mientras la sacralidad de los textos quedaba asegurada en su repetición, la narratividad inherente al rito fue expresada en la secuencia de las escenas que acompañaban los textos sagrados. El encuentro de las divinidades con los mortales, el camino de las almas a la vida eterna después de la muerte y las hazañas de los héroes eran, entre otros, los temas de las escenas que cubrían las superficies de los miembros arquitectónicos. La acción descrita en los ritos fue retenida en escenas consecutivas, pintadas o esculpidas, *en paralelo con* el texto de la narración mitológica. El texto, por lo tanto, fue de cierta manera ilustrado y las escenas fueron narradas por la escritura jeroglífica. En consecuencia, ilustración y significación convergen en la escritura jeroglífica.

Lo mismo sucede incluso para las imágenes pintadas o esculpidas de dioses o de héroes, a las cuales se añadían leyendas que contenían el nombre propio de la divinidad representada⁵. Sin embargo, estas leyendas cumplían otra función más que la de la simple indicación: el nombre puesto al lado de la imagen de una divinidad no permitía que se tomara el aspecto, la imagen pintada del dios, por la divinidad misma. En la imagen de la divinidad no se hallaba la esencia de su sacralidad. *La escritura fue la más apropiada para revelar lo sagrado*, pero no en tanto como discurso conservado por escrito sino en tanto que marca gráfica que llevaba en sí, y no representaba, lo sagrado. Por consiguiente, la

⁴ La finalidad del pensamiento mítico «reside en alcanzar, por lo medios más diminutivos y económicos, una comprensión general del universo –y no sólo una comprensión general sino *total*–. Es decir, se trata de un modo de pensar que parte del principio de que si no se comprende todo no se puede explicar nada, lo cual es absolutamente contradictorio con la manera de proceder del pensamiento científico, que consiste en avanzar etapa por etapa, intentando dar explicaciones para un determinado número de fenómenos y progresar, enseguida, hacia otro tipo de fenómenos, y así sucesivamente» [Lévi-Strauss, 1987:37-38].

⁵ En 1824 Jean- François Champollion, escribió: «Las imágenes de los dioses y las diosas, que recubren los monumentos egipcios de todo tipo van acompañadas por leyendas jeroglíficas, que siempre llevan al comienzo tres o cuatro caracteres semejantes, que pueden asimilarse con la fórmula copta [...] esto es, *el aspecto, la manera de ser, la presencia o la semejanza*. Después de esta fórmula siempre se encuentra la proposición *de*, expresada ya sea mediante la línea horizontal o quebrada, o bien mediante la *toca adornada con el lituus*, su perpetuo homófono; y la preposición es inmediatamente seguida por el nombre propio del dios o de la diosa» [Schefer, 1972:278].

leyenda, más que explicar la escena e indicar el nombre de la divinidad representada en la imagen, debía cumplir otra función esencial: la presencia de la leyenda en cuanto tal hacía patente la distinción ontológica entre el dios y su imagen.

El culto al ser supremo no era destinado hacia la imagen pintada o esculpida de las divinidades, sino que estaba destinado hacia la divinidad presente sobre la tierra (los faraones) a través de sus símbolos materialmente instalados sobre ella, sus monumentos. En una sociedad teocrática como la de la antigüedad faraónica, el construir no fue destinado a dar cobijo a los mortales sino que debía albergar la divinidad. Pero la divinidad no habita en las tumbas y los templos; a través de su ausencia⁶ debía dominar sus monumentos. Por tanto, para que las obras monumentales reflejasen sus “dueños ausentes”, los principios del diseño debían conseguir simbolizar la divinidad.

Como todo era derivado de las divinidades, las instrucciones de construir también expresaban la “voluntad” de los dioses y se guardaban en archivos⁷. En el verbo mismo “dibujar” en acadio ya se encuentran los dos significados: “hacer un dibujo” y “establecer las reglas”⁸. Incluso el molde para el primer ladrillo fue regalado por los dioses como también la «santa escritura»⁹, en la cual se imprimieron las reglas divinas del bien-construir. Del barro eran fabricados tanto los ladrillos como las tablillas de los textos¹⁰ pero sobre el suelo, según el mito del rey Gudea, trazó el dios la planta de su templo.

Las primeras representaciones arquitectónicas en planta y alzado aparecen con las primeras escrituras. De la misma manera en que las imágenes de los dioses eran

⁶ «Así pues, se puede vagar durante horas por estas construcciones, con sus hileras de figuras animales, de puertas inmensas, de muros, columnas de dimensiones extraordinarias, anchas unas veces, angostas otras, con sus obeliscos diseminados por doquier, y cada uno de estos objetos corresponde sin lugar a dudas a algún acto o detalle del culto, sin descubrir en tan enormes bloques de piedra que se yerguen los unos sobre los otros la menor revelación de lo divino. Todas estas construcciones comportan, más bien, significados simbólicos» [Hegel, 2001:57].

⁷ «Los planos y demás información importante sobre el diseño de los templos eran conservados en archivos. [...] Estas instrucciones escritas, de inspiración divina, y contenidas en rollos de papiro y cuero, debería ser consultadas por el arquitecto estatal al reformar los edificios existentes o sustituirlos por otros» [Kostof, 1984:15].

⁸ «El verbo acadio que significa “dibujar” o “hacer un dibujo” (*esern*) tiene también, en su forma doble (*ussurn*), el sentido de “establecer las reglas”. Ese doble significado subraya el que, si bien el establecimiento de un plano preliminar antes de cualquier creación arquitectónica importante es una necesidad técnica, también corresponde, para la mentalidad mesopotámica, a una garantía para llevar a cabo un acto perfecto de acuerdo con las leyes fijadas por el mundo divino» [André-Salvini, 1997:78].

⁹ Alrededor de 2000 a.C. se sitúa el mito mesopotámico del rey Gudea: «La narración describe como el dios Ningirsu manda al rey Gudea construir un templo en su honor diciéndole: “[...] a ti, Gudea, que tienes que construir mi templo, te quiero dar un boceto: quiero anunciarte mi decisión con una santa escritura en el cielo, una constelación”. Gudea llenó de barro un molde sagrado y fabricó en él el primer ladrillo para el templo. [...] Finalmente, trazó la planta del templo sobre el suelo gracias “[...] al conocimiento de los números” y empezó a construir» [Roig i Duran, 1997:146].

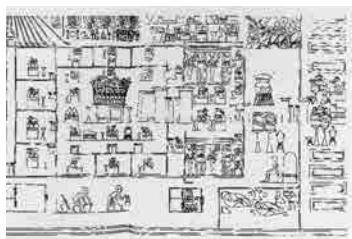
¹⁰ Según el mismo mito: «[...] la acción de convertir en mensurable el mandato divino carente de escala (la constelación celeste) con el material básico con el que finalmente va a materializarse la construcción, el barro, la arcilla, que sirven igual para construir el edificio que para dibujar sobre ellos los planos que preceden a esa construcción. [...] No hay pues distancia entre lo construido y lo que sirvió para comprender y organizar la construcción» [Roig i Duran, 1997:146].



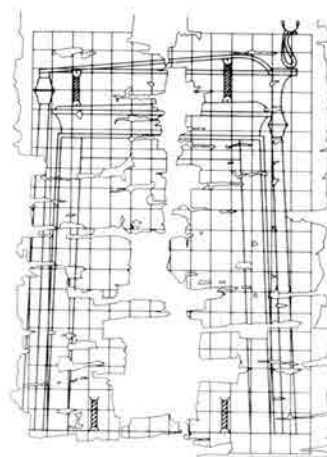
Plano de arquitecto. Egipto, c.1500 a.C.
Azara, Pedro (dir.), *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, p.165



Plano de un Sepulcro o una Casa, inscrito con leyendas. Mesopotamia, c.2300 a.C.
Azara, Pedro (dir.), *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, p. 179



Tumba de Mery-Ré. Amarna, Egipto.
Azara, Pedro (dir.), *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, p. 38



Alzado lateral de un Sepulcro dibujado sobre una cuadrícula. Kostof, Spiro (co.), *El arquitecto: historia de una profesión*, p.17

[*Primeras escrituras*]

acompañadas de leyendas que anotaban el nombre de la figura representada, así en los dibujos en planta las líneas trazadas eran acompañadas de elementos gráficos-lingüísticos: *los rótulos*. Se inscriben dentro de cada habitación del edificio representado y describen la función y sus medidas, otorgando informaciones adicionales sobre, por ejemplo, el decoro de cada una. Lo que faltaba de las líneas-contornos de las partes estructurales del edificio, lo proporcionaban los rótulos que eran la marca de identidad de cada habitación, como si fuera su marca nominal. A medida que las proporciones trazadas sobre las tablillas para cada habitación no eran siempre, como afirman los estudiosos, las correctas según las medidas anotadas en los rótulos, las primeras representaciones en planta no cubrían de un modo directo una necesidad técnica de reproducir a escala la planta del edificio antes de su construcción. En cambio, a mi juicio, tenían el propósito, más que reproducir las proporciones y el aspecto del edificio por construir, de dar constancia de que la ley divina fuera aplicada y expresada en la planta de forma gráfica.

Para el hombre egipcio cualquier superficie y no sólo el papiro o las tablillas en arcilla, podía ser en potencia una superficie de escritura. Los miembros arquitectónicos, los útiles, el terreno mismo por cultivar, era por aquel entonces una superficie por inscribir. Y sobre todas estas posibles superficies de la escritura podía el hombre tanto grabar signos jeroglíficos como trazar líneas de plantas o secciones de proyectos o de edificios realizados. Dentro de esta mentalidad de las primeras escrituras, todo soporte material era en potencia una superficie de escribir y trazar¹¹.

Pero, para que la superficie pudiera ser trazada-escrita, debía dejar de pertenecer a un objeto material (tablilla, útil, terreno) y esa alteración en la concepción de la superficie “se visualizó” a través de la cuadrícula. La superficie de la escritura se instituyó como tal a través de la invención de la *cuadrícula*¹², que no especificaba un punto o un centro sino producía una textura, una superficie¹³. Para que los dibujos y los textos pudieran

¹¹ «En el antiguo Egipto los bloques prismáticos de piedra se marcaban con una cuadrícula sobre la que se trazaba la figura que había de esculpirse. La unidad que formaba la cuadrícula era el puño cerrado, y con ella se establecían las proporciones absolutas a partir de un canon que fue evolucionado progresivamente. Esta cuadrícula se aplicaba también al trazado de representaciones arquitectónicas, haciéndola coincidir a veces con las uniones de los diferentes trozos de papiro que componían el soporte del dibujo. En este caso, la unidad ya no era el puño, sino el codo, de modo que el paso de objetos escultóricos a objetos arquitectónicos implicaba un cambio en la unidad de medida» [Sainz, 2005:73-74].

¹² «Los dibujos de planos y de alzados, usados, muchas veces, conjuntamente, se regían por un eje central y la regla de la simetría bilateral. Estaban cubiertos por una rejilla cuadrículada. [...] Las líneas están en negro, y la rejilla en rojo. Se sabe que rejillas similares se aplicaban a las paredes y los bloques de piedra, para dirigir la escultura de figuras en relieve y en redondo. [...] La rejilla, para decirlo de otra forma, puede haber surgido primero como base estructural del diseño original, y no haber sido impuesta en el dibujo como ayuda para la reproducción proporcional» [Kostof, 1984:17].

¹³ «In architecture when one draws the crossing of two lines, it produces a cross which is an obvious icon of point, centre, focus, etc. The repetition of this crossing produces a grid, which is no longer concerned with centre and focus but rather with surface, texture, etc. This grid is no longer primarily iconic but rather is also an index. As an index the grid is used in many conditions of mapping as well as in making certain reference tables» [Eisenman, 1995c:497].

inscribirse sobre una superficie debía previamente la superficie haber sido geometrizada y sólo así la superficie podría convertirse en *plano-fondo de la escritura y no un soporte material concreto de incisión*.

Por otra parte, la cuadrícula denota algo importante: en las primeras representaciones arquitectónicas la cuestión no era la imitación fiel de una obra sino el conseguir inscribirse en las líneas trazadas *el otro* propio, aunque no visible, de la arquitectura, ya sea nombrado orden, poder o sacro. Obviamente, el orden que la cuadrícula imponía fue infundido¹⁴ por el orden divino tal como se expresaba en las instrucciones sagradas. Pero incluso en estas condiciones algo de la experiencia del hombre egipcio, en tanto que habitante del mundo, podría escapar, como se explica a continuación, de la austeridad de las líneas rectas y de la racionalidad del orden divino impuesto por la cuadrícula.

En las representaciones en alzado¹⁵, el aspecto del edificio fue complementado por la acción humana en su interior, representada en escenas. Las escenas mostraban unos fragmentos de la vida de los hombres que realmente habitaban los edificios. Las escenas ocupaban los blancos de la superficie del dibujo¹⁶ y cada una de ellas se anuncia a través de una línea¹⁷, *la línea de acción* o también línea del suelo. Lo que se fija con estas líneas era más bien el hilo narrativo, la voz, que pertenece al hombre que quiere visualizar la obra arquitectónica y narrar su propia experiencia, en tanto que habitante suyo.

La cuadrícula proporcionaba la simultaneidad o espacialidad necesaria para que las acciones (construir) y las narraciones (escribir) del hombre se congelasen sobre una superficie. El orden que la ley divina imponía a las construcciones del hombre, e incluso a la naturaleza¹⁸, encontró su condensación visual en la cuadrícula. La cuadrícula fue también responsable para que las líneas del trazado y las líneas de las marcas de la escritura coincidiesen, finalmente, sobre el mismo plano. Por otra parte, *la línea de acción*

¹⁴ «El artesano es el sistema tecnológico propio de las civilizaciones teocráticas o que, en todo caso se reconocen un fundamento religioso: partiendo del pensamiento de lo divino, se quiere infundir en cada objeto *hecho* un trazo del objeto universal, *creados*» [Argan, 1969:19].

¹⁵ Spiro Kostof escribe acerca de los dibujos en alzado: «El objetivo es mostrar todos los aspectos importantes del edificio juntos, uno al lado del otro, del mismo modo que los edificios reales estaban hechos por piezas, añadidas al centro inicial, en el curso del tiempo, a lo largo del mismo eje longitudinal. [...] Claramente, no se ha intentado crear una impresión visual del palacio, ya que esta sólo se podría tener desde una posición superior. Y el cuadro incluye los rasgos esenciales que caracterizan el concepto de palacio, y no detalles específicos del número de habitaciones, la disposición de las columnas, y cosas por el estilo» [Kostof, 1984:18-19].

¹⁶ El hecho de que las puertas en unas plantas figuraban en alzado y en detalle demuestra un cuidado excepcional de parte del hombre egipcio a la importancia que daba al acceso desde una habitación hacia otra dentro del edificio pero desde el punto de vista del hombre que camina en su interior.

¹⁷ Las escenas o “uniescenas”: «son secuencias independientes situadas en algún lugar dentro de la escena global. Estas “uniescenas” tienen la característica de poseer una línea de suelo específica» [Golvin y Vergnieux, 1997:38]. Al respecto: Golvin, Jean-Claude y Vergnieux, Robert, «Primer análisis para la elaboración de una maqueta electrónica del santuario del gran templo de Atón en Amarna» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, pp. 35-40.

¹⁸ Incluso los elementos naturales, como los árboles, los ríos, se colocaban en planta de manera ortogonal con el propósito de visualizar el orden que los dioses habían impuesto sobre cualquier partícula del mundo, sea natural o artificial.

constituía una incisión en la consistencia geométrica del plano-fondo instituido por la cuadrícula, porque sobre ella y a través de la linealidad de la acción –aunque congelada en escenas– se realizaba el lugar, es decir se realizaban las condiciones específicas del habitar.

La línea del suelo es creada por la intersección entre el plano “vertical” de la acción humana y la cuadrícula “horizontal” de la organización racional divina. En consecuencia, la línea del suelo no sirve como base sobre la que se erigían las construcciones, sino que es el límite que divide el reino de las divinidades del reino de los mortales, aunque un límite no menos existente que el terreno mismo.

Se puede sostener que en las primeras representaciones arquitectónicas todavía no fue inventado el espacio ideal de la representación visual; es decir, la reproducción de las construcciones arquitectónicas aún no se realizaba a través de una analítica de figuras ideales sintetizadas entre sí, fielmente repetibles y coherentemente dadas respecto a un sistema pre-concebido de representación, conscientemente nombrado como tal. La eficiencia de las representaciones no residía en la re-producción fiel de las proporciones y de la forma de las construcciones. Lo que se intentaba fijar era una *geometría de líneas*, pero fundamentalmente *una geometría de procedencia divina sobre el plano-fondo de la escritura*. De hecho, el soporte de la fijación dejó de ser un material concreto de incisión para convertirse en un plano que permitía la *con*-posición de las líneas y de los textos, sin que hubiera sido establecida una conexión significativa entre sí. La geometría de las líneas trazadas fue realizada merced a la institución de ese plano-fondo, a la vez que ese plano-fondo fue instituido por las líneas rectas que formaron, por primera vez, una cuadrícula.

En cualquier caso, este cambio en la concepción del soporte de escribir y dibujar no llegó a causar la constitución de un espacio común de lo lingüísticamente articulado con lo espacialmente configurado. Este fue establecido sólo a partir de la escritura alfabética, a partir de la *concreción de lo pensado en tanto que expresión individual en un acto de fijación profano*. Fue, por tanto, en paralelo y a distancia de las líneas-contornos de las partes estructurales de las construcciones como se consignaban por escrito los rótulos de las medidas y las descripciones de cada habitación.

Por lo tanto, la geometría de las líneas no se dirigió a un espacio ideal, sino al contrario, era más bien una *geo*-metría que era apta para materializar el orden divino, es decir apta para la organización racional del mundo circundante tanto sobre el plano-fondo de la escritura como sobre el terreno mismo: esta *geo*-metría elemental de las líneas rectas fue extendida *hacia las afueras* del plano-fondo de la escritura, hacia el terreno –aquel “plano” correlativo al plano-fondo de la escritura– y *se inscribía en* el espacio. En una dirección inversa, incluso en esta geometría impuesta por la cuadrícula, se consigue realizar una incisión dentro del plano geometrizado: una línea –línea también en este caso–, *la línea de acción*, que es la abertura para que lo afuera se interne en el plano-fondo, ahora *de inscripción*. Y lo afuera de ese plano-fondo de inscripción, en este caso, no es exclusivamente el terreno sino también la actividad del habitante-ocupante del

lugar con su rudimentaria expresión –aunque reprimida en una sociedad de fundamentos religiosos– que intenta con estos medios escasos (las escenas) consignar gráficamente su experiencia como habitante y la particularidad del lugar en tanto que *e/l* lugar habitado por él.

El programa

En los dos primeros artículos del glosario, el proyecto arquitectónico en cierta manera ha sido puesto *entre paréntesis*. Nos hemos aproximado a los fundamentos del fenómeno en cuestión –la observación de que líneas y palabras se encuentren igualmente sobre la superficie del diseño– sin entrar en las condiciones específicas de su aparición dentro del proyectar arquitectónico. Las líneas trazadas y las palabras escritas, siendo lo yacente del fenómeno en cuestión, han sido consideradas como la *substancia material* de una significación-todavía-no-surgida, de una significación en potencia, siendo previas a su respectiva codificación en el proyecto arquitectónico en tanto que representación visual (dibujo) y expresión verbal (texto).

En su plenitud significativa y volviendo de nuevo dentro del proyecto arquitectónico, en el presente artículo se consideran las líneas y las palabras en conjunto y en su especificidad arquitectónica.

Atravesando toda la extensión de los conceptos “línea” y “palabra”, y llevando cada uno por separado hasta sus extremidades aunque también buscando el origen de su coexistencia y sus interrelaciones, la línea trazada y la palabra escrita han abierto un nuevo espacio, el *espacio de inscripción*. Y explicamos: las líneas trazadas y las palabras escritas del fenómeno en cuestión nos han dirigido, a partir de sus primeras apariciones sobre un soporte común de fijación y a través de la búsqueda de su origen, hacia una primera aproximación que las haya considerado no por separado como dos distintos lenguajes, sino en un marco común. En efecto, las líneas trazadas y las palabras escritas se incluyen dentro de un *espacio* porque ese marco común inaugura una nueva economía signica: dentro del espacio de inscripción las líneas trazada y las palabras escritas dejan de ser como tal y se tornan en unidad de significancia, se tornan en signos¹⁹.

Como ya hemos indicado, el espacio de inscripción exige el estatuto de un espacio determinado en el intersticio entre *el espacio verdadero-mundano* donde habitamos, *el espacio ideal de la representación lógico-lingüística* –ideal merced a la diafanidad entre significante y significado– y *el espacio de representación visual*, donde el mundo es el que se presenta como el ideal. Es una abertura en la linealidad obligada de la retención del pensamiento en la escritura de la voz, una abertura en la indiferencia y homogeneidad del

¹⁹ Sin que ello signifique que el proyecto se tome como un lenguaje, y que sea idéntico a un sistema de signos o más en correcto que las líneas y las palabras del proyecto *articulen un sistema de signos*. Hay que observar, sin embargo, que el primero no es sinónimo del segundo, es decir, cualquier sistema de signos no es propio de un lenguaje y, por otra parte, si algo es portador de un sentido no se supone que pertenezca obligatoriamente a una articulación parecida a un sistema de signos.

plano geométrico, y una abertura en la consistencia que la similitud teje entre las líneas y las cosas, entre las cosas y sus representaciones. *Es en el espacio de inscripción donde surge una significación propiamente arquitectónica.*

Mientras la escritura de la voz es atada a la mediatez de los símbolos discursivos y a la linealidad de su disposición, mientras la abstracción geométrica está obligada a la expulsión de sus signos del mundo material y mientras la pura semejanza no garantiza la interpretación de las líneas en el proyectar arquitectónico, *el espacio de inscripción exige su propia economía signica.* Y exigir su propia economía signica significa presuponer una operación de *reducción*²⁰ en el sentido de una reducción fenomenológica, un «poner entre paréntesis» el mundo natural. «La reducción no es totalmente una sustracción de realidad, como parece dejarnos creer la metáfora del paréntesis, sino un cambio de signos que afecta a toda la realidad, la cual se convierte de *cosa*—absoluta en sí— en *sentido* relativo y para mí. [...] Mediante la reducción aparece el dominio del sentido, un parecer para, donde el sentido no remite sino a otro sentido y a la conciencia para tener sentido» [Ricoeur, 1988:20].

Lo que la reducción implica es el desplazamiento de la mirada desde el mundo natural dado hacia el sentido del mundo. Y por consiguiente: «Si, en efecto, la reducción no es la pérdida de algo, ni ninguna sustracción, sino el distanciamiento a partir de lo cual no hay sólo cosas sino signos, sentido, significaciones, la reducción fenomenológica marca el nacimiento de la función simbólica en general» [Ricoeur, 1988:20].

A través de una operación de reducción, por tanto, las líneas trazadas y las palabras escritas en el proyecto se convierten de un acontecimiento de retención gráfica a *signos*. Se toman como una substancia que engendra el movimiento de un sentido a otro (semiosis), un movimiento que franquea el espacio de inscripción. Se buscan, por tanto, a partir del espacio de inscripción—dado que para esta investigación es el fondo desde el que se es y se piensa el proyecto arquitectónico— los términos adecuados para *describir / interpretar*²¹ el fenómeno en cuestión pero ahora dentro de la red de complicaciones e

²⁰ La actitud fenomenológica implica el poner-entre-paréntesis el mundo natural en tanto que «realidad» y consiste en una reducción fundamental. «La “realidad” la encuentro—es lo que quiere decir ya la palabra— *como estando ahí delante y la tomo como tal como se me da, también como estando ahí.* Ningún dudar de datos del mundo natural, ni ningún rechazarlos, altera en nada *la tesis general de la actitud natural*» [Husserl, 1993:69 (§30)].

²¹ «El mismo sentido tiene la expresión, tautológica en el fondo, “fenomenología descriptiva”. Descripción no significa aquí un proceder a la manera digamos, de la morfología botánica—el término vuelve a tener un sentido prohibitivo: mantener a distancia toda determinación no demostrativa. El carácter mismo de la descripción, en el sentido del *lóγος*, únicamente puede fijarse partiendo de la “materialidad” de lo que debe “describirse”, es decir, ser objeto de una serie de determinaciones científicas en la forma peculiar de hacer frente a los fenómenos. [...] De la investigación misma resultará esto: el sentido metódico de la descripción fenomenológica es una *interpretación*. El *lóγος* de la fenomenología del “ser ahí” tiene el carácter del *ερμηνεῖν*, mediante el cual se le dan a conocer a la comprensión del ser inherente al “ser ahí” mismo el sentido propio del ser y las estructuras fundamentales de su peculiar ser. Fenomenología del “ser ahí” es *hermenéutica* en la significación primitiva de la palabra, en la que designa el negocio de la interpretación» [Heidegger, 1944:45,48].

interrelaciones que el *proyectar* implica, y siempre a partir de la luz que la esencia de la *escritura* proyecta.

Desde su institución como tal, el proyecto arquitectónico era considerado generalmente como un procedimiento supuestamente lineal (discurso). Lo que debía manifestarse en la obra era algo fundamentalmente pre-existente, algo pre-figurado o pre-concebido en la mente, pero siempre previo y exterior a cualquier manifestación material. La retención de lo imaginado-concebido, primero en el papel y luego en la obra construida, fue siempre un acto secundario y posterior a la invención, inspiración o reflexión –términos que iban modificándose según la época– halladas en algún sitio más allá de la obra.

El espacio de inscripción, en cambio, escucha lo que la escritura le quiere comunicar y se fundamenta en la concepción acerca del fenómeno del grafismo. Esto significa que la aproximación aquella al proyecto, que se piensa a partir del espacio de inscripción, apela al *gesto gráfico*: el estudio de las líneas y las palabras nos ha conducido a considerarlas como la *substancia material* del proyecto arquitectónico, que no simboliza ni expresa un contenido pre-concebido en la mente, sino que *indica* el *querer-ser-fijado*.

La aproximación al proyecto arquitectónico, a partir del gesto gráfico y de la escritura, consigue que el discurso sobre la arquitectura se aparte de toda dirección trascendental y en vez de enfocarse en lo imaginado, ideado, inventado, inspirado, consigue partir de la *materialidad primaria* del proyecto, lo yacente en ello. Y es la materialidad persistente, las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico, la que vincula al proyecto con lo táctil y corpóreo del mundo material, es la que lo despega de la idealidad de la expresión²² y de la idealidad de la abstracción geométrica²³, que no existen efectivamente en el mundo.

Incluso antes de la institución de la ciencia de los signos, la cuestión acerca de la escritura ha sido sinónima de la cuestión acerca del origen del sentido en sí, a medida que la escritura haya sido siempre considerada como *el sistema por excelencia de significantes en búsqueda del sentido*. En cada reflexión que elige como fondo y punto de partida la escritura, es decir en cada reflexión que parte de la “materialidad” del pensamiento, los significantes se toman no «interpretados» sino respetuosamente «situados» [Rubert de Ventós, 1972:81-82]. Eso significa que la interpretación no se crea hallada en un más allá, trascendental e idealizado, ni mucho menos significa que se dude de la significatividad en

²² «La “expresión” es una notable forma que consiente en adaptarse a todo “sentido” (al “núcleo” noemático) lo eleva al reino del “logos”, de lo *conceptual* y, con esto, de lo “universal”» [Husserl, 1993:296-297 (§124)].

²³ «El geómetra que dibuja sus figuras en el encerado traza líneas fácticamente existentes en el encerado fácticamente existente. Pero su experimentar lo trazado, *qua* experimentar, no es en mayor medida que su trazar físicamente el *fundamento* de su intuir y pensar geométricos esenciales. De donde que sea lo mismo que al proceder así esté alucinado o no, o que, en lugar de dibujar realmente, se imagine sus líneas o construcciones en el mundo de la fantasía. [...] Mas para el *geómetra*, que no investiga realidades, sino “posibilidades ideales”, no relaciones reales, sino relaciones esenciales, es, en lugar de la experiencia, *la intuición esencial el acto de fundamentación última*» [Husserl, 1993:28 (§7)].

sí. Al contrario partir de la escritura, es decir partir de la “corporeidad” de los significantes, no se supone la falta de la significatividad como tal, ni tampoco una búsqueda de un “más allá” de lo visto-percibido²⁴, sino una apelación a lo “más yacente” ante nosotros, una apelación a aquel *percibir*²⁵ lo materialmente yacente ante nosotros: una interpelación a los fenómenos²⁶ según la estructura esencial de la *indicación*.

Se busca, por tanto, construir aquella herramienta que permitiera interpretar el proyectar arquitectónico en su totalidad y en términos escriturísticos o de modo similar, interpretar el proyectar en términos esencialmente gráficos, es decir en tanto que *acto intencionado* partiendo de la materialidad de los significantes, aunque sea una materialidad “extendida” fenomenológicamente.

Pero, ¿estamos finalmente obligados, siguiendo un estudio de los significantes incluso con sus extensiones fenomenológicas, a pensar el proyecto arquitectónico como si fuera algo exclusivamente gráfico o, incluso, a tomar el proyecto por una escritura y nada más?

Para una investigación acerca del proyectar arquitectónico, el estudio del origen y de la esencia del fenómeno del *graphiein* nos proporciona no solamente una terminología capaz de expulsar toda implicación de índole trascendental del discurso arquitectónico. Al contrario, el estudio del fenómeno del grafismo desvela el núcleo esencial del fenómeno del proyectar y se torna en una indagación imprescindible hoy día. En plena era digital, cualquier modificación en las tecnologías de fijar lo pensado remite cada vez a la esencia, a aquel núcleo indestructible del fenómeno del grafismo, del fenómeno de la fijación de lo pensado en algo concreto-material.

Escritura: hacia una definición

«Consignación de la palabra en el espacio» [Ong, 2002:17] para las escrituras fonéticas y consignación de figuras en el espacio para las escrituras no fonéticas, la escritura ha sido la concreción de lo fugitivo del sonido de la voz como la retención del devenir del pensamiento. Nuestra escritura, la alfabética, es la transcripción casi perfecta del habla,

²⁴ Partir de la materialidad de los significantes no significa permanecer dentro del mundo material. Derrida explica: «Se podría llamar *juego* a la ausencia de significado trascendental. [...] Será necesario pensar aquí que la escritura es el juego en el lenguaje. [...] Este *juego*, pensado como la ausencia de significado trascendental, no es un juego *en el mundo* [...]» [Derrida, 2003:64-65].

²⁵ «En el sentido más original y más puro, “verdadero”, es decir, simplemente descubridor, de tal suerte que nunca puede encubrir, es el puro *voeiv*, el percibir, con sólo dirigir la vista, las más simples determinaciones del ser de los entes en cuanto tales. Este *voeiv* no puede nunca encubrir, nunca ser falso; puede, en todo caso, quedarse en un *no-percibir*, un *αγvoeiv*, un no bastar para el simple acceso adecuado» [Heidegger, 1944:44].

²⁶ «“Tras” de los fenómenos de la fenomenología no está esencialmente ninguna otra cosa, pero sí puede estar oculto lo que debe volverse fenómeno. Y justo porque los fenómenos *no* están dados inmediata y regularmente, es menester de la fenomenología. Encubrimiento es el concepto contrario de “fenómeno”» [Heidegger, 1944:46].

perfecta por conseguir alcanzar la máxima abstracción²⁷. A partir de un sistema de diferencias que permite la libre combinación de entes abstractos (las letras), la escritura alfabética re-produce²⁸ por convención la voz o, más en concreto, «lo que está en la voz»²⁹, es decir algo abstracto como las letras y sus combinaciones, aunque también algo abstracto como la articulación del pensamiento. Merced a su consistencia sistemática para reproducir con éxito cualquier instante de la actividad verbal y, por lo tanto, para ser efectuada por todo miembro de una comunidad, la escritura alfabética fue desatada de la expresión individual y se convirtió una técnica³⁰ aplicada por todos, algo objetualizado y automáticamente hecho, presuntamente exterior al hombre, un medio perteneciente a la comunidad, “un medio para” efectuar la intercomunicación sin que fuera, obviamente, un medio inocente³¹.

La transcripción *sistemática*³² de los pensamientos, la inherente propiedad de significar y su composición en signos, han colocado la escritura entre los sistemas semióticos³³ cuyo representante más característico, cuyo patrón, ha sido la lengua³⁴. Por

²⁷ «Por borrar mejor que otra su propio espaciamento, ésta [la escritura alfabética] sigue siendo la mediación más alta y la más relevante» [Derrida, 2006a:131].

²⁸ «Que haya podido ser inventado un alfabeto, que con un número escaso de signos gráficos se pueda poner por escrito todo lo que se pronuncia, esto sin más demuestra ya la estructura articulada del lenguaje. [...] las unidades gráficas del alfabeto, y sus combinaciones en gran número de agrupamientos específicos, dan la imagen más cercana de la estructura de las formas lingüísticas que reproducen» [Benveniste, 2004:26].

²⁹ Aristóteles, *De la interpretación* 1, 16 a 3: «los sonidos emitidos por la voz (*τα εν τη φωνη*) son los símbolos de los estados del alma (*παθήματα της ψυχής*), y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz» [Derrida, 2003:17]. «Leyendo con más cuidado el texto [de Aristóteles] notamos una primera diferencia: la escritura no reproduce la voz sino lo que está en la voz (*ta en te fonè*). La letra reproduce lo que está en la voz, no la voz misma. ¿Qué es lo que está en la voz?, los *gramma*, las letras, que en ningún caso son simplemente una realidad fónica sino intelectual, abstracta, ideal, igual que sus correlativos “físicos” los átomos. La letra tiene entonces un estatuto paradójico y fundamental: es idéntica a la voz, está en la voz, pero al mismo tiempo no es la voz misma en tanto que simplemente física, sensible» [Lobo, 2000:62].

³⁰ «La escritura es una técnica específica para fijar la actividad verbal mediante el uso de signos gráficos que representan, ya sea icónica o bien convencionalmente, la producción lingüística y que se realizan sobre la superficie de un material de características aptas para conseguir la finalidad básica de esta actividad, que es dotar al mensaje de un cierto grado de durabilidad» [Tusón, 1997:16].

³¹ La escritura «puesto que traslada el habla del mundo oral y auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento» [Ong, 2002:87].

³² «El carácter común a todos los sistemas y el criterio de su pertenencia a la semiología es su propiedad de significar o *significancia*, y su composición en unidades de significancia o *signos*» [Benveniste, 2002:55].

³³ Émile Benveniste define la semiología como: «una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego *σημείον* ‘signo’). [...] Tarea del lingüista es definir qué es lo que hace de la lengua un sistema especial en el conjunto de los hechos semiológicos» [Benveniste, 2002:51].

³⁴ Saussure en el *Cours de linguistique générale* (1916) define: «La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de todo esos sistemas» [Benveniste, 2002:51].

otra parte, la *re*-producción por escrito del discurso ha condenado a la escritura a una impuesta *exterioridad*³⁵, en comparación con la lengua considerada como sistema interno, y a una obligada subordinación³⁶ frente al discurso, o sea una *secundariedad* en tanto que “significante del significante”. Y explicamos: el lenguaje hablado, la voz, se ha privilegiado en Occidente como si constituyera el lenguaje por excelencia (logocentrismo) porque el discurso oral ha sido la formalización directa de las ideas, conceptos, significados u objetos ideales (primera transcripción). La palabra escrita, luego, como sucedáneo del habla, concretiza la palabra oral (segunda transcripción) en la cual ya había sido cumplida la (primera) transcripción de las ideas³⁷. Por lo tanto, la escritura nunca ha podido «prescindir de la oralidad»³⁸ y no sólo esto: nunca ha podido existir sin una lengua determinada.

Sin embargo, dentro de la reforma posestructuralista del concepto de escritura lo que iba a cuestionarse fue el privilegio del lenguaje mismo –más que la actividad verbal (oralidad)– frente a la escritura. En concreto, la escritura, la “archi-escritura” o “grafía” según Derrida, es la condición de posibilidad del lenguaje mismo³⁹ más allá de cualquier *parole*⁴⁰ y de cualquier lengua particular. En una inversión “deconstructivista” que ataca

³⁵ En palabras de Derrida, el proyecto saussuriano tuvo como meta «restaurar el sistema interno de la lengua en la pureza de su concepto contra la contaminación más grave» [Derrida, 2003:45] es decir contra la escritura. «La escritura tendría, pues, la exterioridad que se le concede a los utensilios» [Derrida, 2003:45].

³⁶ «Podemos llamar a la escritura un “sistema secundario de modelado”, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada» [Ong, 2002:17-18].

³⁷ «En todos los sentidos de la palabra, la escritura comprendería el lenguaje. No se trata de que la palabra “escritura” deje de designar el significante del significante, sino que aparece bajo una extraña luz en la que “significante del significante” deja de definir la duplicación accidental y la secundariedad caduca» [Derrida, 2003:12].

³⁸ «La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad» [Ong, 2002:17-18].

³⁹ «Los conceptos de escritura y lengua hablada, tal y como se usan comúnmente, no sirven, por tanto, para explicar lo que es la archi-estructura o «escritura general», pues ésta no tiene nada que ver con el acto de escribir, con el instrumento de anotación o comunicación, con la escritura literaria. [...] Tiene [la archi-escritura] los rasgos de un constructo o infraestructura que aspira a resolver el problema de la usurpación de una idealidad por lo que es considerado su otro. Sin ser una esencia se le otorgan rasgos cuasi-trascendentales al definirla como «condición de posibilidad de todo lenguaje», si bien es cierto que esta acuñación es sólo estratégica y transitoria» [Guervós, 1993:119-120].

⁴⁰ «Pero la opinión general de que la escritura duplica al habla necesita modificarse en un aspecto principal, pues ella cambia en ciertas formas muy significativas la naturaleza del uso del lenguaje. El no haber dado a este hecho el reconocimiento adecuado se debió parcialmente a una aceptación universal de la dicotomía de los lingüistas entre *langue* y *parole*, estando localizada esta última en el modo oral. Pero ¿qué hay acerca del modo escrito? ¿Es este simplemente un emblema grabado? La semiótica de la escritura ¿es sólo una reduplicación de la semiótica del habla? ¿No existe acaso, un triángulo lingüístico más que una dicotomía, un triángulo [*Langue* (lenguaje) – *Parole* (habla) – Escritura] que no es un simple ordenamiento formal, sino una indicación de fuerzas vectoriales?» [Goody, 1985:91-92].

al conocido logocentrismo⁴¹, la escritura, brevemente, se define en lugar de un derivado como el fundamento de toda posibilidad del lenguaje en sí⁴².

Derrida escribe: «[...]se decía “lenguaje” en lugar de acción, movimiento, pensamiento, reflexión, conciencia, inconsciente, experiencia, afectividad, etcétera. Se tiende ahora de decir “escritura” en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc.» [Derrida, 2003:14].

En la anterior interpretación, más que definición acerca de la escritura, son dos las aportaciones que se le dan a la escritura, aparte de la más estricta definición que se le ha vinculado comúnmente con ella⁴³. Por escritura se entiende: a) una *archi-escritura*, una escritura originaria como «la totalidad de lo que la hace posible», lo que hace posible toda escritura particular y «a partir de esto», b) cualquier disposición de marcas “gráficas” en el espacio, «sea o no literal», sea o no lineal, es decir sea o no «extraña al orden de la voz». La *archi-escritura*⁴⁴, explica Derrida, «actuaría no sólo en la forma y la sustancia de la expresión gráfica, sino también en las de la expresión no gráfica. Constituiría no sólo el esquema que une la forma con toda sustancia, gráfica o de otro tipo, sino el movimiento de la *signo-función*, que vincula un contenido con una expresión, sea o no gráfica» [Derrida, 2003:78].

Desde una concepción de la escritura, en tanto que «posibilidad de todo sistema de significación» [Derrida, 2003:60], hasta considerar «todo sistema visual y espacial» como una escritura o algo que es lo mismo, considerar cualquier disposición de signos en el espacio como una escritura⁴⁵ queda mucho por recorrer⁴⁶. En dirección inversa: el

⁴¹ «En suma, *existe una metafísica de la escritura fonética* –que hoy podemos caracterizar como *logocentrismo*– erigida en verdad como *la metafísica misma* [...]» [Ducrot y Todorov, 1974:389-390].

⁴² «El carácter diferencial del lenguaje, remontando la gramatología al principio mismo de la lingüística, implica “una reforma del concepto de escritura”, una archiescritura –o “grama” o “diferencia”– *lógicamente anterior* a todas las oposiciones, inclusive las oposiciones tiempo/espacio y significado/significante, que justificaban la humillación de la grafía» [el subrayado es del autor] [Ducrot y Todorov, 1974:390].

⁴³ «En sentido amplio, *escritura* es todo sistema semiótico visual y espacial; en sentido estricto, es un sistema gráfico de notación del lenguaje. Con más precisión, distinguiremos en la escritura, tomada en sentido amplio, la *mitografía* y la *logografía*, que hoy coexisten, pero que con frecuencia han inducido a planear el problema de la anterioridad histórica» [Ducrot y Todorov, 1974:228].

⁴⁴ «Es que la *archi-escritura*, movimiento de la *différance*, *archi-síntesis* irreductible, abriendo simultáneamente en una única y misma posibilidad la temporalización, la relación con el otro y el lenguaje, no puede, en tanto condición de todo sistema lingüístico, formar parte del sistema lingüístico en sí mismo, estar situada como un objeto dentro de su campo» [Derrida, 2003:78].

⁴⁵ «No obstante, las investigaciones de la escritura que la definen como cualquier marca visible o sensoria con un significado determinado, la integran en la conducta meramente biológica. [...] El uso del término “escritura” con este sentido más amplio, para incluir toda marca semiótica, hace trivial su significado. La irrupción decisiva y única en los nuevos mundos del saber no se logró

concebir la escritura exclusivamente en su sentido estricto, o sea como «sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto» [Ong, 2002:87], encubre algo importante.

En el presente estudio, en una interpretación del fenómeno del proyectar en arquitectura, la escritura se toma como aquella aptitud del hombre que posibilita el gesto gráfico con el cual surge una significación; en palabras de Derrida, como *aquello* «que pueda dar lugar a una inscripción en general», pero sin que eso signifique que cualquier inscripción sea escritura.

La escritura, por tanto, en la presente investigación, se toma como aquello «que pueda dar lugar a una inscripción en general», pero inscripción *siempre en signos gráficos*, signos –y se explica más adelante por qué son signos– sobre superficie, ya sean signos verbales o signos extraños «al orden de la voz».

Pero ¿qué es lo que se inscribe en la escritura?. Y más en concreto: ¿qué es lo que se inscribe en las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico?. Según Leroi-Gourhan, la escritura es «la aptitud para fijar el pensamiento mediante símbolos materiales»⁴⁷ [Leroi-Gourhan, 1971:185].

Tomemos como punto de partida la escritura surrealista⁴⁸ para mostrar las implicaciones importantes que este «fijar» conlleva. El «*fijar el pensamiento*», para la escritura surrealista, consistía en el automatismo que pretendía con claridad fijar la expresión individual, es decir revelar la actualidad del pensar, imaginar, soñar, o sea la realidad interna del hombre. Y a medida que es la *actualidad* del pensar⁴⁹ lo que se fija y no un pensamiento reflexivo, la escritura automática es la más afín al habla, a la actualidad de la expresión oral; es, en cierto sentido, una escritura casi “oral”. En el habla se expresa supuestamente con la máxima eficacia, es decir con la mínima mediación, la realidad interna, la vida interior del hombre porque en la operación de «oírse-hablar» se reduce por completo el espacio exterior⁵⁰, se omite la «instancia de la exterioridad»⁵¹.

dentro de la conciencia humana al inventarse la simple marca semiótica, sino al concebirse un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto. Esto es lo que hoy en día llamamos “escritura” en su acepción estricta» [Ong, 2002:86-87].

⁴⁶ Si la estructura de remisión de la escritura, el esquema que une la expresión gráfica con su forma, puede funcionar como patrón para cualquier relación de un significante con su significado no significa que todo sea escritura.

⁴⁷ En el original: «l’ aptitude à fixer la pensée dans des symboles matériels», p. 262.

⁴⁸ La *escritura-límite*, como fue denominada en el primer artículo del glosario, por pretender ser no-conceptual es decir no-discursiva.

⁴⁹ Según Peirce, un pensamiento presente actual sólo puede ser una sensación o una emoción cuando tiene respectivamente un cierto carácter racional o no. Y la explicación que da al respecto es que el pensamiento es por definición *complejo* porque su significado «no reside en lo que actualmente se piensa, sino en aquello con lo que este pensamiento puede conexionarse en la representación, mediante pensamientos subsiguientes [...]» [Peirce, 1988:105].

⁵⁰ «En tanto que auto-afección pura, la operación del oírse-hablar parece reducir hasta la superficie interior del cuerpo propio, parece, en su fenómeno, poder dispensarse de esta exterioridad en la interioridad, de este espacio interior en el que se extiende nuestra experiencia o nuestra imagen del

Poner en evidencia, o sea *por escrito* y en bruto a la manera surrealista, la realidad interna de las emociones, sensaciones o pensamientos presupone que la pureza de la voz se “contamine” por la exterioridad: *presupone la marca intra-mundana de la escritura*. En otras palabras, son las marcas de la escritura las que originan la distinción entre ese adentro de aquel afuera, yacente ante el hombre y que por consiguiente posibilitan la fundación de la interioridad del hombre como tal⁵².

Así por tanto, lo profano del gesto de escribir frente a la idealidad de la voz consiste –y es lo que permitía los experimentos surrealistas– en el abrir aquel espaciamiento entre el “yo” interiorizado y la exterioridad del mundo, representada en las marcas de la escritura. Por lo tanto, las marcas del hombre –obligatoriamente intra-mundanas– exteriorizan su existencia⁵³ en el mundo [Flusser, 2006:12], demarcando la interioridad de su “yo”; al mismo tiempo el hombre se apropia del mundo imprimiendo sus huellas en él y reconociendo «cualquier marca del mundo»⁵⁴ como si fuera suya. Por otra parte y en un segundo plano –lo cual el surrealismo expulsó de su discurso–, el gesto de escribir constituye un “yo” no sólo interiorizado sino también coherente en sí mismo, un “yo” reflexivo-pensante⁵⁵. Leo, y no sólo veo, lo que acabo de escribir y así en un dirigir hacia dentro clarifico mis propios pensamientos y a la vez pruebo la congruencia de mi propio pensar.

El «*fijar el pensamiento*», por tanto, no es un simple concretizar lo pensado. El “yo” interiorizado y reflexivo se fundamenta mientras el mundo, aquel afuera, se instituye

cuerpo propio. Por eso, se vive como auto-afección absolutamente pura, en una proximidad a sí que no sería otra cosa que la reducción absoluta del espacio en general. Es esta pureza lo que la hace apta para la universalidad. [...]Esta auto-afección es, sin duda, la posibilidad de lo que se llama la *subjetividad* o el *para-sí*; pero sin ella, ningún mundo *como tal* aparecería [Derrida, 1995:137-138].

⁵¹ «El proceso del habla tiene la originalidad de entregarse ya como puro fenómeno, al haber suspendido ya la actitud natural y la tesis de existencia del mundo. La operación del «oírse-hablar» es una autoafección de un tipo absolutamente único. [...] el sujeto puede oírse o hablarse, dejarse afectar por el significante que produce, sin ningún rodeo por la instancia de la exterioridad, del mundo o de lo no-propio en general» [Derrida, 1995:136,137].

⁵² Derrida cita al siguiente fragmento de Hegel: «Se deriva de ello que aprender a leer y a escribir en una escritura alfabética debe mirarse como un medio infinito de cultura (*unendliches Bildungsmittel*) que nunca se aprecia lo suficiente; pues de esta manera el espíritu, al alejarse de lo concreto sensible, dirige su atención sobre el momento más formal, la palabra sonora y sus elementos abstractos, y contribuye de manera esencial a fundar y purificar en el sujeto el suelo de la interioridad» [Derrida, 2003:33].

⁵³ De hecho, el hombre *se* exterioriza y es en ese «se» donde reside todo el enigma.

⁵⁴ El gesto de escribir junto con el gesto de hablar son fundadores de la conciencia, de la constitución de un “yo”: «En el gesto autofónico me oigo hablar, oigo lo que digo como una más de las voces del mundo, me oigo como una voz más, como un interior que suena en el exterior y un exterior que suena en el interior, y como dijimos ante eso es la constitución de un “yo”, que en la enunciación ocupa el lugar de “usuario del lenguaje”, de ese “cualquiera” del lenguaje. Por el contrario, en el gesto autográfico leo lo que escribo –o inscribo–, mi marca es una marca del mundo pero también entonces cualquier marca del mundo es como si fuera mía [...]» [Lobo, 2000:59].

⁵⁵ En una dirección inversa, el escribir no es sólo un exteriorizar sino es el gesto reflexivo por excelencia.

como tal. Sin embargo y dado que es el pensamiento, según la definición de Leroi-Gourhan, el que se fija en el escribir, el modo en que la fijación se efectúa se dicta *desde la esencia del pensar*. Así, el «fijar» un pensamiento no tiene el sentido de un “fossilizar” el pensamiento, como explicaremos a continuación, sino que es un asegurar el pensamiento aunque en su movilidad.

El «simple señalar es un rasgo fundamental del pensar» porque lo que está por pensar, según Martin Heidegger, siempre se retira. Lo que está por pensar se resiste a dejar su estado esencial de «autocultamiento»⁵⁶. Y este señalar, siguiendo de nuevo al discurso heideggeriano, es «franquear el advenimiento por medio de una indicación» [Heidegger, 1994:117-118]. En tanto que fijado el pensamiento puede aparentar su esencial ser-retirado, mientras que en la «plenitud de la movilidad» de esa fijación fundamental, el pensar puede seguir siendo pensar, es decir el pensar seguirá siendo el señalar por indicaciones la dirección hacia aquello que siempre se escapa de la fijación y se resiste desvelarse; se trata, por lo tanto, de la *fijación de una dirección*⁵⁷.

Ahora bien, la «fijación», según el filósofo, «no tendrá nunca el sentido de algo rígido, inamovible y seguro». Lo «fijo» estará siempre «rodeado de un contorno, dentro de unos límites (πέρατα)», y pensamos el «límite que fija» como «aquello que reposa - concretamente en la plenitud de la movilidad»⁵⁸. Es significativo el hecho de que la «fijación», a la que se refiere Martin Heidegger, corresponda a la fijación “artística” de la verdad en la obra: «el ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura» [Heidegger, 1996:46].

La misma estructura de fijar es la estructura esencial también para la escritura. Por tanto, se puede sostener que entre arte, arquitectura y escritura subyace la misma estructura. La *estructura fundamental de fijación es la que rige el sentido en general*, la significatividad anterior a la institución del arte, de la arquitectura, inclusive a la institución de la escritura. No es la escritura o, en el discurso del filósofo francés, la

⁵⁶ «Porque a lo que sólo da noticia de sí mismo apareciendo en su auto-ocultamiento, a esto sólo podemos corresponder señalándolo y, con ello, encomendándonos nosotros mismos a dejar aparecer lo que se muestra en su propio estado de desocultamiento. Este simple señalar es un rasgo fundamental del pensar, el camino hacia lo que, desde siempre y para siempre, *da* que pensar al hombre. Demostrar, es decir, deducir de presupuestos adecuados, se puede demostrar todo. Pero señalar, franquear el advenimiento por medio de una indicación, es algo que sólo puede hacerse con pocas cosas y con estas pocas cosas además raras veces» [Heidegger, 1994:117-118].

⁵⁷ «Echar a andar en la dirección que una cosa, por sí misma, ha tomado ya es lo que en nuestra lengua se dice meditar (*sinnan, sinnen*). Presentarse al sentido (*Sinn*) es la esencia de la meditación (*Bessinnung*)» [Heidegger, 1994:59].

⁵⁸ La cita entera: «La «fijación» no tendrá nunca el sentido de algo rígido, inamovible y seguro. «Fijo» significa rodeado de un contorno [περιγεγραμμένος], dentro de unos límites (πέρατα), introducido en el contorno [περιγραμμά]. Tal como se entiende en griego, los límites no cierran todas las puertas [αποκόβου], sino que son los que hacen que resplandezca lo presente mismo en tanto que traído delante él mismo. El límite pone en libertad en lo no oculto; gracias a su contorno bajo la luz griega, la montaña se alza hacia lo alto y reposa. El límite que fija es aquello que reposa - concretamente en la plenitud de la movilidad- y todo esto es válido para la obra en el sentido griego del έργον, cuyo «ser» es la ενεργεια, que agrupa dentro de sí infinitamente más movimiento que las «energías» modernas» [Heidegger, 1996:60].

“archi-escritura” la que determina la estructura de «todo sistema de significación» [Derrida, 2003:60], sino *la estructura fundamental de fijarse el sentido*. Las artes, la arquitectura y la escritura, siendo actividades portadoras de sentido, comparten esa estructura del sentido y siendo la escritura la más “trasparente”, por lo que concierne a sus significantes⁵⁹, es la que se halla más cerca de esa estructura sin que ello signifique que se identifique con ella.

Retomemos el hilo: la escritura es «la aptitud para fijar el pensamiento mediante símbolos materiales» [Leroi-Gourhan, 1971:185]. La escritura definida así suscita dos dudas: primero, a partir de lo yacente del gesto gráfico, los «símbolos materiales» como Leroi-Gourhan denomina, y segundo, a partir de lo fijado en ellos, a partir del pensamiento aunque partiendo de aquel especial *fijarse* dentro del proyectar arquitectónico. La primera nos dirige a la cuestión acerca de la naturaleza de lo que hasta el momento se ha denominado signo gráfico y acerca de su particularidad en arquitectura, o sea, dentro del espacio de inscripción. La segunda nos dirige a la cuestión acerca de la naturaleza del pensamiento en general, particularmente en el proyecto, y a la búsqueda de sus fronteras con el lenguaje⁶⁰.

¿Es en símbolos o en signos como se fija el pensamiento en el gesto de escribir? Dado que por definición «la escritura determina el contenido de lo que se comunica»⁶¹, ¿el contenido de lo fijado en el proyectar arquitectónico está determinado por una escritura en particular? Incluso podemos preguntarnos: ¿el pensamiento se determina exclusivamente por la articulación lingüística?⁶² ¿es en el discurso, es decir en la articulación lingüística-con-sentido, donde la significación surge en su plenitud, o existen otras formas distintas al discurso en las que la significación pudiera revelarse?

⁵⁹ «Pero la voz y la escritura —y aquí no referimos sólo a la escritura de la voz, la escritura alfabética— parecen tener una característica insólita, de hecho no son propiamente sensibles, por cuanto en su función casi diríamos mágica de expresar el pensamiento su cuerpo sensible se borra, se trasparenta, es inconsciente: transportan y suscitan el pensamiento pero no lo exhiben; como dice Kant son meros “caracterismas” y no exhibiciones. Paradójicamente, son a la vez, sensibles y no sensibles» [Lobo, 2000:65].

⁶⁰ «La transformación simbólica de los elementos de la realidad o de la experiencia en *conceptos* es el proceso por el cual se consume el poder racionalizante del espíritu. El pensamiento no es un simple reflejo del mundo; categoriza la realidad, y en esta función organizadora está tan estrechamente asociado al lenguaje que se puede sentir la tentación de identificar pensamiento y lenguaje desde este punto de vista» [Benveniste, 2004:29-30].

⁶¹ «En palabras de Sini (Ética della scrittura, 1992:40): «La escritura determina al hombre, su experiencia, su conocimiento, su palabra». No se trata, pues, de que haya el hombre más la escritura, sino el hombre de antes y el de después de la escritura» [Galí, 1999:34].

⁶² En una entrevista de 1986 Jacques Derrida acerca de la relación entre el pensamiento y la arquitectura afirmó: «El pensamiento es siempre un camino. Por tanto, si el pensamiento no se eleva sobre el camino o si el lenguaje del pensamiento o el sistema lingüístico pensante no se entienden como un metalenguaje sobre el camino, ello significa que el lenguaje es un camino y que, por lo tanto, siempre ha tenido una cierta conexión con la habitabilidad. Y con la arquitectura» [Derrida, 2006b:135].

El texto proyectual arquitectónico

Recapitemos acerca de cómo ha sido definida la escritura en el presente estudio. La escritura se toma como aquella aptitud que pueda dar lugar a «una inscripción en general». En otras palabras, es aquella aptitud que posibilite el gesto gráfico, *aquella aptitud esencial de fijarse algo inmaterial*—el pensamiento— *en algo sensible*—en signos gráficos—. Para el proyectar arquitectónico ese algo sensible son las líneas y las palabras. Y a medida que esa fijación en líneas y palabras es indudablemente una fijación inteligente (con sentido), las líneas y las palabras se tornan en *signos* icónicos y verbales respectivamente. Por lo tanto, en el proyecto arquitectónico la escritura, la fijación de lo pensado, es *doble*⁶³ porque se efectúa en signos gráficos⁶⁴ que aparecen en su dualidad: en *signos icónicos* y *signos verbales*.

Por signo icónico, en la semiótica de Peirce, se entiende en general aquel signo que representa a su objeto a través de la semejanza⁶⁵. Según el tipo de la semejanza, los íconos se dividen en *imágenes* que representan su objeto a través de la semejanza pura y simplemente icónica, en *diagramas* a través de la analogía y en *metáforas* a través del paralelismo establecido entre el signo y su objeto⁶⁶. Por signo verbal⁶⁷ se entiende, por otra parte, cualquier signo que pertenece a aquel conjunto de signos sistemáticos que forman parte del sistema de signos llamado lengua.

Ahora bien, la escritura del proyecto es doble merced a su inmediata aparición bajo dos—aunque los dos de índole gráfico— distintos signos. Lo discursivo y lo icónico, lo lingüísticamente articulado y lo espacialmente configurado, han sido siempre considerados en la estética clásica como las dos (ontológicamente) distintas maneras que tenemos a nuestra disposición: expresar lo pensado y mostrar lo imaginado respectivamente; dos maneras separables en cuanto a sus medios de representación e

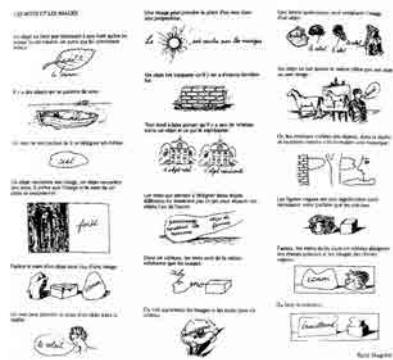
⁶³ Doble: dicese de la cosa que va acompañada de otra semejante y que juntas sirven para el mismo fin.

⁶⁴ Acerca de la relación entre la escritura y las demás maneras de fijar el pensamiento nos preguntamos, al final, si en realidad puede existir un fijar-el-pensamiento sin que exista obligatoria y previamente un fijar en los signos (gráficos) de una escritura.

⁶⁵ Es en el ícono, según Peirce, donde «la posibilidad de algo común, [...] abre la posibilidad misma de la relación, o sea, de la remisión del signo al Objeto» [Sini, 1989a:56].

⁶⁶ «Los hipoiconos pueden dividirse de forma burda de acuerdo al modo de Primeridad del que participan. Aquellos que participan de cualidades simples, o Primeridades Primeras, son imágenes; aquellos que representan relaciones, principalmente diádicas, o consideradas así, de las partes de una cosa mediante relaciones análogas en sus propias partes, son diagramas; aquellos que representan el carácter representativo de un representamen representando un paralelismo en algo distinto, son metáforas» [Peirce, 1981:183].

⁶⁷ Manfred Frank referido al signo verbal escribió: «Un *signo* es la síntesis de una expresión y un sentido y su relación con el referente es unívoca sólo porque en el sistema gramatical de la lengua correspondiente se distingue claramente del resto de los signos por su sonoridad» [Frank, 1994:111-112].



Magritte, René, *Las palabras y las imágenes*, 1929



Ciudad surrealista, 1938. *Diccionario abreviado del surrealismo*, p. 158

incompatibles en cuanto al momento de su validez⁶⁸.

Sin embargo, el hecho de que la escritura en el proyectar arquitectónico aparece en esa dualidad, origina una reflexión acerca de la función en conjunto⁶⁹ de los signos icónicos y verbales, siendo común el marco donde aparecen (el proyecto arquitectónico). Por consiguiente, provoca la interrogante acerca de la *esencia del signo gráfico* en el proyecto arquitectónico y su función, *respecto a su objeto representado y respecto al espacio donde ello se interpreta*, con independencia de su modo de aparición, o sea icónica o verbalmente (en líneas y palabras). Esto significa que ambas, líneas y palabras, en tanto que signos gráficos *en* el proyecto arquitectónico podrían hipotéticamente tener la misma función signífica.

Por otra parte, el hecho de que la escritura en el proyectar arquitectónico aparece en esa dualidad origina una reflexión acerca de las fronteras entre los signos icónicos y signos verbales, siendo ambos signos por escrito, es decir signos gráficos. Y preguntamos: ¿es legítimo concebir la dualidad en la forma de mostración (la cualidad material de los signos) como una partición originaria? O en otras palabras, ¿es legítimo considerar, como resultado de la dualidad material en la cual aparece lo fijado en el proyectar arquitectónico, dos distintas escrituras: una escritura “lineal” de la lengua y otra escritura “espacial” de la disposición de las líneas sobre superficie? ¿Acaso la doble escritura, más que una bipartición originaria exterior al concepto de escritura, es siempre y sobre todo *la-escritura-del-proyecto arquitectónico*?

En las artes, la analogía conocida entre poesía (escritura “lineal” artística) y pintura (escritura “espacial” artística) representa la esfera donde tradicionalmente han aparecido cuestiones relativas a las fronteras entre lo lingüísticamente articulado –aunque fuera poético y no prosaico– y lo visualmente mostrado –aunque fuera pictórico y no arquitectónico–, y esa analogía merece aquí nuestra atención. Además, como ya hemos explicado, el tópico *ut pictura poesis* es un «topos» de la escritura [Galí, 1999:28].

En la estética del siglo XVIII, precisamente cuando las afinidades entre las artes de la palabra y las artes plásticas se fundamentaban sobre la teoría acerca de la mimesis, habían aparecido tendencias que llevaban al límite, por su índole sistemático, la hermandad declarada por todos los teóricos de la época entre poesía y pintura⁷⁰. En los escritos de Lessing, en concreto, la reflexión general acerca de la imitación artística fue

⁶⁸ Foucault en su ensayo sobre Magritte enumera los principios que han dominado la pintura occidental clásica. Entre ellos destacamos la «separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos» [Foucault, 1981:79]. «Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse» [Foucault, 1981:47]. Y en otro apartado: «lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez» [Foucault, 1981:48].

⁶⁹ «La oposición brutal de lo “visual” y lo “verbal” es simplista, ya que excluye todos los casos de intersección, superposición o combinación. Es parcial y *regional*, ya que olvida todas las significaciones que, en su principio, no son exactamente lingüísticas ni visuales» [Metz, 1972:20].

⁷⁰ Horacio, *Arte poético o Epístola a los Pisones*, v. 361-365: «Pintura y poesía se parecen; / Pues en ambas se ofrecen / obras que gustan más vistas de lejos / Y otras no estando cerca desmerecen. / Cual debe colocarse en parte obscura / cual de la luz no teme los reflejos / Ni del perito la sutil censura: / por la primera vez agrada aquélla; / Esta diez veces vista aun es más bella».

sustituida por una rigurosa comparación entre lo discursivo, en tanto que *lo simbólico por convención*, y lo visual, en tanto que *lo icónico por semejanza*⁷¹. La particularidad de cada arte se hallaba en los signos (*Zeichen*) que cada uno por separado utilizaba para cumplir la mimesis: signos artificiales-inmotivados para la poesía y signos naturales-motivados para la pintura⁷².

Concebidos como signos, la comparación inmediata entre palabra y figura fue sustituida por un modelo más complicado: la palabra remite a un significado igual que la figura. Y mientras el significado no guarda nada de la propiedad de lo lineal del discurso ni tampoco de la propiedad de lo espacial de la figura, la comparación entre palabra y figura se realizaba a un nivel distinto de la aparente divergencia entre lo lingüísticamente articulado y lo espacialmente configurado. Por lo tanto, y dado que indudablemente el sentido no es lineal ni tampoco espacial, fue posible construir fácilmente el puente entre las palabras de la poesía y las figuras de la pintura.

Lessing escribe: «aunque las palabras no sean en sí mismas signos naturales, su sucesión puede tener la fuerza de un signo natural» [Todorov, 1991:206]. Y también: «la poesía no sólo dispone de verdaderos signos naturales, sino también de medios para elevar sus signos arbitrarios a la dignidad y al poder de los naturales» [Todorov, 1991:208]. Ese medio fue la metáfora –como tropos en general– que establece «una nueva semejanza entre la cosa designada y otra cosa»⁷³. Siendo la pintura hermana de la poesía: «poesía y pintura pueden ser tanto naturales como arbitrarias; en consecuencia, debe existir una doble pintura y una doble poesía: o al menos, las dos poseerán un género superior y un género inferior» [Todorov, 1991:210].

En breve, la metaforicidad eleva la prosa (el signo arbitrario) a poesía (signo motivado), es decir suspende la linealidad de los signos verbales⁷⁴. Por otra parte, la espacialidad de los signos motivados de la pintura se suspende porque la pintura, siempre según Lessing, debe representar también aquel único momento de la acción –bajo la cual los cuerpos representados están sometidos– que es «el más pregnante de todos»⁷⁵. Por

⁷¹ Estas tendencias, como Todorov comenta, interpretan la imitación: «como una motivación que se establece entre los dos aspectos, significante y significado, del signo». Y sigue: «es un punto a partir del cual la problemática estética se inscribe explícitamente en el ámbito de una semiótica» [Todorov, 1991:191].

⁷² Al respecto: Todorov, Tzvetan, «Imitación y Motivación» (cap. 5) en *Teorías del símbolo*, pp. 191-212.

⁷³ La cita entera: «Como la facultad de los signos naturales reside en su semejanza con las cosas, la metáfora introduce, en lugar de esa semejanza que no posee, una nueva semejanza entre la cosa designada y otra cosa, lo cual permite renovar su concepto de manera más fácil y viviente» [Todorov, 1991:208-209].

⁷⁴ Además, a medida de que la poesía imita arbitraria y no icónicamente sus objetos, las palabras pudieran representar no sólo lo que está en la voz sino lo que está en el espacio: «Los signos lingüísticos siendo convencionales, como Mendelssohn a mediados de siglo XVIII sostuvo y que Lessing tomó en cuenta, «pueden representar tanto lo que está en el tiempo como lo que está en el espacio, tanto la sucesión como la simultaneidad» [Todorov, 1991:202].

⁷⁵ En el capítulo XVI del famoso libro *Laocoonte. Sobre las fronteras de la poesía y de la pintura* (1766), Lessing escribe: «Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto

consiguiente, la metáfora y la semejanza icónica, aunque no idénticas, eran equivalentes «desde el punto de vista funcional» [Todorov, 1991:209], es decir, respecto a su capacidad de remitir a través de la semejanza –sea icónica, diagramática o instituida– a un significado. Así pues, el significado podía surgir tanto en lo instantáneo del devenir de los cuerpos en el espacio (imagen en la pintura) como en la iconización de las acciones en la sucesión temporal (metáfora en la poesía).

Por lo tanto, el carácter iconográfico y el carácter (inmotivado) convencional-simbólico, en términos peircianos, no corresponde definitivamente a la escritura espacial y a la escritura lineal-de-la-voz, respectivamente.

Además, «un signo puede ser icónico, esto es, puede representar a su objeto principalmente por su semejanza, sin importar cuál sea su modo de ser» [Peirce, 1981:183], es decir, ya sea una imagen o una palabra. También existe en los signos mentales del pensamiento⁷⁶ –pensamiento que no ha llegado a ser articulado lingüísticamente– una parte (pero sólo una parte y no enteramente) conceptual-simbólica, dado que «los signos mentales son de naturaleza mixta»⁷⁷ y no son exclusivamente verbales.

Para evitar la escisión a priori y precipitada de los signos gráficos en signos icónicos, por semejanza, y signos verbales, principalmente por convención, *las líneas y las palabras en su conjunto constituyen el texto proyectual*. Además, la noción misma del texto implica una concepción de la articulación que no sólo se refiere a la linealidad del discurso, sino a la disposición espacial de las líneas sin que fuéramos obligados a dividir la escritura en dos, en escritura lineal (de la argumentación) y en escritura espacial (de la disposición de los signos).

propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía. Sin embargo, todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas. Cada uno de estos aspectos y de estas relaciones momentáneas es el efecto de uno anterior y puede ser la causa de otro que le siga, y, de este modo, puede ser algo así como el centro de una acción. En consecuencia, la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos. Por otra parte, las acciones no tienen una existencia independiente, sino que son acciones de determinados seres. De este modo, pues, en la medida en que estos seres son cuerpos, o son vistos como tales, la poesía representa también cuerpos, pero sólo de un modo alusivo, por medio de acciones. En sus composiciones, que implican coexistencia de elementos, la pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción; de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue. Del mismo modo también la poesía, en la imitación de lo que se sucede en el tiempo, solamente puede utilizar una única cualidad de los cuerpos; de ahí que tenga que elegir aquella que de un modo más plástico suscite en la mente la imagen del cuerpo desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a este arte» [Lessing, 1990:106-107].

⁷⁶ Peirce explica: «siempre que pensamos tenemos presente en la consciencia alguna sensación, imagen, concepción, u otra representación, que sirve como un signo» [Peirce, 1988:100-101].

⁷⁷ «Pensamos sólo en signos. Esos signos mentales son de naturaleza mixta. Sus partes simbólicas se llaman conceptos» [Peirce, 1981:197].

TEJER, 1220-50. Del lat. *tĕxĕre* id.
 DERIV. *Tejedor*, 1495. *Tejedura*, 1495;
tesitura, S. XX, del it. *tessitura*, propte. 'te-
 jedura', de ahí 'altura propia de cada voz
 o instrumento' y luego 'disposición de áni-
 mo'. *Tejido*, 1495. *Entretejer*, 1490. *Tisú*,
 1739, del fr. *tissu*, propte. 'tejido'.
 Cultismos: *Texto*, 1335, lat. *tĕxtum* id.,
 propte. 'tejido'; *textual*; *contexto*. *Textorio*.
Textura. *Textil*, med. S. XIX, lat. *textilis*.
Contexto, 1617. *Contextura*. *Pretexto*, princ.
 S. XVII, lat. *praetextus*, -us, id., deriv. de
praetextere 'poner como bordado o tejido
 delante de algo', 'pretexar', *pretexar*; *pre-
 texta*, lat. *praetexta* 'toga adornada con una
 faja de púrpura'.
 Срт. *Tejemanaje*, S. XIX.

Texto-tejido. Breve Diccionario Etimológico de la
 Lengua Castellana, p. 560

κείμεναι, v. (*imperf.*, ἐκείμενον [dór. κείμενον];
perf. κείσασθαι [dór. κείσεσθαι]). Estar ex-
 tendido; estar inmóvil; estar herido o mo-
 ribundo; yacer; estar muerto. | Estar in-
 activo, desocupado o inerte. | Estar situa-
 do, establecido o colocado. | Estar abando-
 nado. | Estar depositado. | Residir. | Estar.
 § κειμήλιον, -ου (τό), s. Bien; posesión. |
 Objeto de recuerdo. § κειμήλιος, ος, ον,
 adj. Que se guarda o conserva como un
 tesoro. § κειμελίωσις, -εως (ή), s. Ac-
 ción de guardar como un tesoro.

Texto-κείμενον. Diccionario griego-español, p. 763

El texto proyectual nos permite aproximarnos al proyecto arquitectónico a partir de su materialidad antes de que su estructura signica, es decir a partir de su ser-signo antes que su sistematicidad signica, o en concreto su institucionalización simbólica.

El término *κείμενο*, “texto” en su acepción corriente, igual que el término *αντι-κείμενο* “objeto”, ambos derivados del antiguo verbo *κείμαι*, “estar delante”⁷⁸ aparecen sólo recientemente en el griego moderno. Por otra parte, el término latino *textum* significa propiamente tejido, trama⁷⁹. La palabra misma “texto” en sus etimologías indica sus dos caras: primero, como un texto-*κείμενον*, es decir como disposición de signos yuxtapuestos en el espacio, ya sean icónicos o verbales, y segundo, como un texto-*tejido*, es decir como disposición lineal –línea del “hilo de lino”, “cordel”– de los “hilos” de narración y disposición secuencial de las modificaciones de la forma.

Mientras el signo gráfico, al igual que el signo en general, es portador del sentido, el texto se centra en la contigüidad y en el espaciamento de lo yacente en el proyecto arquitectónico. Además, como ya se ha explicado, la especie de la forma sensible del signo, es decir la distinción de los signos gráficos en signos icónicos y signos verbales, no dan información acerca de la función del ser-signo, acerca de la función fundamental del signo en sí. En cambio, *el concepto del texto implica la articulación entre palabras y palabras, entre líneas y líneas, pero también entre palabras y líneas, y es entre ellas donde se efectúa la contigüidad (tejido) y el estar-yacente (κείμενον) propios del concepto del texto*, y no entre los signos icónicos y verbales, distinción que presupone una bipartición a priori y una sistematicidad previa. La articulación entre palabras y palabras, entre líneas y líneas y entre palabras y líneas, presupone el estar-yacente de ellas (la marca gráfica) y es, en el fondo, una articulación de contigüidad y de espaciamento. Las líneas y las palabras se toman, por lo tanto, en su carácter material⁸⁰, y sólo concebidas como texto proyectual pueden formar un conjunto, a diferencia de cualquier otro cuyas relaciones «con “otro” que él no es» [Sini, 1989a:46] quedan por determinarse.

La noción del texto proyectual aleja el discurso de la presente tesis de la bipartición, que quiere que la escritura sea o bien espacial, en líneas, o bien temporal, en cadenas discursivas. Por lo tanto, la doble escritura que constituye el núcleo esencial de la investigación, se articula dentro del proyectar arquitectónico alrededor del texto proyectual, que nos permite acceder a la dialéctica entre lo icónico y lo verbal pero a partir de un marco común y propiamente arquitectónico. Sin embargo, y previamente a la dualidad bajo la cual aparece la escritura en el proyecto, es la concepción acerca de la

⁷⁸ Es exactamente esa propiedad, entre otras, que opone la palabra oral a la escrita: «a la percepción de la palabra como suceso, su percepción como objeto» [Galí, 1999:37].

⁷⁹ «El discurso oral por lo general se ha considerado, aun en medios orales, como un tejido o cosido: *rhapsōidein* [ῥαψωδεῖν] “cantar”, en griego básicamente significa “coser canciones”» [Ong, 2002:22].

⁸⁰ Sini explica la categoría de la Cualidad material de Peirce: «La Cualidad material del signo es lo que el signo es por sí mismo, independientemente de la cosa que representa. [...] Las Cualidades materiales de los signos (de la relación signica) sólo son potencialmente unos significados» [Sini, 1989a:41, 42]. En otro apartado: «Cada Cualidad material, en cuanto signo posible, tiene de hecho a todo el universo como su potencial Objeto» [Sini, 1989a:46]. El carácter material del signo dice, en breve, que ese algo sea algo, «a diferencia de cualquier otro» [Sini, 1989a:45].

escritura en general la que suscita la consideración *dentro del proyecto* acerca de las dos dimensiones de la escritura: a) en tanto que fijación de algo inmaterial (pensamiento) en otro algo material-sensible y b) en tanto que molde de todo sistema de significación, es decir de toda retención del sentido basada en la estructura fundamental de fijación. En otros términos, la función sígnica del texto proyectual en el espacio de inscripción.

...fijación del pensamiento *en signos*: un inciso semiótico

Según la definición de la escritura, en tanto que fijación en un acto privado del pensamiento de algo inmaterial en otro algo material-sensible, nos volvemos a cuestionar la naturaleza de ese algo material (los signos gráficos), es decir la naturaleza en general *de aquella exteriorización-fijación* (la naturaleza del gesto gráfico) de lo inmaterial-pensado, desde lo informe de la esfera del sentido en signos gráficos. En otras palabras, se cuestiona aquí la función sígnica particular del texto proyectual arquitectónico, su ser-signo, aunque dentro del marco general que está determinado por la estructura fundamental de fijación, que rige el sentido en general. El núcleo de la problemática se halla en el “salir al exterior” de una intencionalidad; se halla en el dar cuerpo, aunque sea elíptica y rudimentariamente, a lo que *quiere-ser-fijado*. La apariencia material de la intencionalidad, la cual consiste en la relación entre lo que *quiere-ser-fijado* con la cara física del signo, es, como se presentará a continuación, de índole tanto *expresivo* como de índole *indicativo*.

Por definición, el signo es siempre portador de significación. Como no existe *per se* sino sólo se piensa y se es desde una mente, es a través de una operación de reducción merced a la cual se suspende lo inmediata y naturalmente dado, mientras aparece el dominio del sentido⁸¹. Pero, para que un concreto actúe «como signo» debe ser signo *de algo* diferente de ello mismo. «El papel del signo es representar, ocupar el puesto de otra cosa, evocándola a título de sustituto» [Benveniste, 2002:54-55]. Y sustitución significa distraerse de sí mismo, no ser por sí mismo, es decir «absolutamente próximo de sí (*prope, proprius*)» [Derrida, 2003:64], siendo en el mismo momento algo concreto y sensible⁸².

El signo «señala una ausencia». Es como un equivalente visible⁸³ de algo ausente, de algo que no se manifiesta en sí mismo. «Según la “faneroscopia” o “fenomenología” de

⁸¹ «En el caso de ser signo nunca son más que momentos abstractos, en virtud de los cuales y con los cuales, el concreto actúa «como» signo» [Bühler, 1979:60].

⁸² «Definiremos prudentemente el *signo* como una entidad que: 1) puede *hacerse sensible*, y 2) *para un grupo* definido de usuarios *señala una ausencia* en sí misma». La parte del signo que puede hacerse sensible se llama, para Saussure, *significante*; la parte ausente *significado*» [Ducrot y Todorov, 1974:124].

⁸³ «En el dominio de las lenguas indoeuropeas y entre estas, en especial, en griego, latín y alemán, las raíces de los dos grupos principales de palabras con significación de signo aluden al campo de lo visible» [Bühler, 1979:56]. Acerca de la noción del signo y de su etimología Walter Ong escribió más detalladamente: «“Signo” se refiere fundamentalmente a algo percibido de manera visual. *Signum*, que nos dio la palabra “signo”, significaba el estandarte que una unidad del ejército llevaba

Peirce, la *manifestación* en sí misma no revela una presencia, sino que constituye un signo. Se puede leer en los *Principles of phenomenology* que “la idea de *manifestación* es la idea de un signo” [Derrida, 2003:64]⁸⁴. En la fenomenología heideggeriana, por el contrario, “la idea de manifestación” coincide con el concepto del fenómeno. «Lo que se muestra en sí mismo, lo patente» [Heidegger, 1944:39], es lo que Heidegger denomina fenómeno frente a la «estructura básica formal» del aparecer, la cual rige «todos los indicios, signos, síntomas y símbolos [...] por distintos que sean entre sí» [Heidegger, 1944:40]. Concluye Heidegger que «los fenómenos no son *nunca* apariencias, pero en cambio toda apariencia necesita de fenómenos» [Heidegger, 1944:39]⁸⁵, dando la siguiente explicación: «La apariencia en cuanto apariencia “de algo” *no* quiere justamente, decir [...] mostrarse la cosa misma, sino el anunciarse algo que no se muestra por medio de algo que se muestra. Aparecer es un *no-mostrarse*. [...] Aparecer es el *anunciarse* por medio de algo que se muestra» [Heidegger, 1944:40].

Aparte de las dos direcciones divergentes acerca del signo procedentes de la fenomenología y de la semiótica, el lugar común para el fenómeno y el signo es la función de *remittir*, con independencia a cómo se realiza tal remisión, o sea mediante el «mostrarse en sí mismo» o el «anunciarse por medio de algo que se muestra». Y esta función es propia de los signos, de los fenómenos, como lo es propia de las cosas en general, sin que ello signifique que los signos sean simplemente cosas sin nada más⁸⁶. Es precisamente esa función, que Carlo Sini denomina «el remitir ontológico del signo»⁸⁷, la que pone en relación la experiencia común con el mundo de la significación. Sini cita a la siguiente definición del signo por Heidegger: «Los signos son en primer lugar medios, cuyo carácter específico de medio consiste en el *indicar*» [Sini, 1989a:23]. Y lo que se señala «por medio de una indicación» [Heidegger, 1994:117-118] es aquel pensamiento que quiere ser rescatado —el «señalar es un rasgo fundamental del pensar», escribe

en alto como identificación visual; etimológicamente, el “objeto al que se sigue” (raíz protoindoeuropea, *sekw* –seguir). A pesar que los romanos conocían el alfabeto, este *signum* no era una palabra escrita con letras sino una especie de enseña o imagen dibujada, como un águila, por ejemplo.» [Ong, 2002:79].

⁸⁴ «Lo que señala por lo regular la familia de las palabras-signos indoeuropeas en sus diversas raíces es el mostrar (descubrir) las cosas al espectador o, a la inversa, el conducir al espectador (a la mirada espectadora) hacia las cosas» [Bühler, 1979:56].

⁸⁵ «Fenómeno —el mostrarse en sí mismo— significa una señalada forma de hacer frente algo. *Apariencia*, por lo contrario, mienta una relación de referencia dentro del ente mismo —que es ella misma un ente—, de tal suerte que *lo que hace referencia* (lo que anuncia) sólo puede cumplir su posible función cuando se muestra en sí mismo o es “fenómeno”. La apariencia y el “parecer ser...” están ellos mismos fundados de distinto modo en el fenómeno» [Heidegger, 1944:41].

⁸⁶ «También los signos son los «medios para», remisiones ópticas, no de forma diferente de las otras cosas en tanto *prágmata*. Pero son medios particulares» [Sini, 1989a:23].

⁸⁷ «En cuanto *prágmata*, las cosas tienen el modo de ser del «medio». Cada cosa es «algo para...» que remite a un ulterior «algo para...». El «para» manifiesta el carácter de *remisión* que es propio de los entes intramundanos» [Sini, 1989a:22].

Heidegger— o que, en otros términos, pone en marcha un procedimiento interpretativo — la *semiosis* infinita de Peirce⁸⁸—.

Lo que Benveniste insinúa cuando escribe que todos los signos, en general, «parecen engendrarse y multiplicarse en virtud de una necesidad interna, que en apariencia responde también a una necesidad de nuestra organización mental» [Benveniste, 2002:55], Peirce lo define con precisión cuando ya introduce en el signo este movimiento del pensamiento hacia otro pensamiento (futuro) más desarrollado: «Un signo es algo que es relacionado con una segunda cosa, su objeto, desde cierto aspecto o cualidad, de tal manera que lleva a una tercera, su interpretante, a una relación con el mismo objeto, y esto de tal manera, que aquél [el interpretante] lleva a un cuarto a una relación en el mismo sentido con el objeto, y así *ad infinitum*» [Tordera, 1978:143-144]. De hecho, en Peirce, frente a la semiología saussuriana, el signo es una relación dinámica (genuina) entre tres polos: el *Representamen*⁸⁹ o simplemente signo (la cualidad material del signo), el *Objeto* (la cosa denotada) y el *Interpretante* (el «respecto» bajo el cual es posible instituir un signo —código en otros términos)⁹⁰. Se incluye, por tanto, en el signo mismo el efecto —que suscita su función signica—, es decir el Interpretante que puede ser simplemente mental, lógico-lingüístico o institucional.

Ahora bien, enfoquemos primero en los signos verbales, aquellos signos que pertenecen al sistema de signos llamado lengua. En la semiótica de Peirce⁹¹, los signos verbales respecto a su objeto denotado pertenecen, en su mayoría, a aquella subespecie del signo llamado símbolo⁹². Según Peirce, el símbolo es el símbolo aristotélico, por

⁸⁸ En la semiótica de Peirce, es importante subrayar que en la base de la definición del signo se hallan una serie de *relaciones triádicas* que señalan explícitamente el movimiento y la dirección propia de la función signica. En concreto, por “semiosis” se entiende una acción o influencia la cual es o implica la cooperación de tres sujetos, como un signo, su objeto, y su interpretante. Y esta influencia no puede de ninguna manera ser resuelta en acciones entre pares.

⁸⁹ «La denominada “cosa misma” es desde un comienzo un *representamen* sustraído a la simplicidad de la evidencia intuitiva. El *representamen* sólo funciona suscitando un *interpretante* que se convierte a su vez en un signo y así hasta el infinito. La identidad consigo mismo del significado se oculta y desplaza sin cesar. Lo propio del *representamen* es ser él y otro, producirse como una estructura de referencia, distraerse de sí» [Derrida, 2003:64].

⁹⁰ «Un signo [el *representamen*] se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de tal persona un signo equivalente, o incluso un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está por algo: su *objeto*» [Peirce, 1981:s.p.].

⁹¹ Émil Benveniste comenta al respecto: «Para él [Peirce] la lengua está en todas partes y en ninguna. Jamás se interesó en el funcionamiento de la lengua, si es que llegó a prestarle atención. Para él la lengua se reduce a las palabras, que son por cierto signos, pero no participan de una categoría distinta siquiera de una especie constante. Las palabras pertenecen, en su mayoría, a los “símbolos”; algunas son “indicios”, por ejemplo los pronombres demostrativos, y a este título son clasificadas con los gestos correspondientes, así el gesto de señalar» [Benveniste, 2002:48].

⁹² La arbitrariedad caracteriza los signos de la lengua también en la semiología de Saussure. En el *Cours de linguistique générale* (1916) explica: «Se puede, pues, decir que los signos enteramente arbitrarios son los que mejor realizan el ideal del procedimiento semiológico; por eso la lengua, el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, es también el más característico de todos; en este sentido la lingüística puede erigirse en el modelo general de toda semiología, aunque la lengua no sea más que un sistema particular» [Benveniste, 2002:53].

definición convencional⁹³. Eso quiere decir que la relación entre la cara sensible del signo (la sucesión de las letras en las palabras) con lo simbolizado (el significado de la palabra) no tiene ninguna relación por semejanza o ninguna conexión causal, sino que es una relación instituida y por tanto convencional, basada en un código preexistente que en el caso de los símbolos verbales es la lengua. También, las palabras en la analítica de Peirce, respecto al efecto que provocan a una mente, son la primeridad⁹⁴ del Interpretante lógico-lingüístico (según la tricotomía: palabra-juicio-discurso), es decir son un posible algo, la posibilidad de un signo interpretante. Cuanto más desarrollado es un signo interpretante, puede ser luego un juicio (frase) y al final un discurso (silogismo).

Por otra parte, también en la semiótica de Peirce, los signos que pueden significar algo, en general por su forma, constituyen una determinada categoría de signos llamados *íconos*. Según el tipo de la semejanza, los íconos se dividen en *imágenes* que representan su objeto a través de la semejanza pura y simplemente icónica, en *diagramas* a través de la analogía y en *metáforas* a través del paralelismo establecido entre el signo y su objeto. Mientras el Interpretante último es lógico-lingüístico y las palabras ya de por sí corresponden a la primeridad del Interpretante, en el caso de los signos icónicos no sucede lo mismo. De hecho, lo que aquí vale considerar es si puede existir otro tipo de interpretación que no sea efectivamente articulada en discurso.

Aunque «precisamente sobre la interpretación se funda la posibilidad del lenguaje y de la palabra, es decir, la posibilidad de la *articulación* lingüística» [Sini, 1989a:30], sin embargo, «la interpretación *articula* sin recurrir propiamente a juicios (*al logos*)» [Sini, 1989a:30] comenta Carlo Sini citando a Heidegger: «La carencia de palabras no significa la carencia de una interpretación» [Sini, 1989a:23]. Se puede sostener que la interpretación articula porque elige cada vez una determinada *perspectiva* hacia aquello que se debe interpretar, y es aquello mismo el que pro-yectando su ser permite la interpretación⁹⁵. En

⁹³ «Lo que aquí interesa es que en la estructura sincrónica y en el principio sistemático de la escritura alfabética -y fonética en general- no esté implicada ninguna relación de representación “natural”, ninguna relación de semejanza o de participación, ninguna relación “simbólica” en el sentido hegeliano-saussuriano, ninguna relación “iconográfica” en el sentido de Peirce» [Derrida, 2003:59]. Lo “simbólico” en Hegel es lo que en general corresponde a lo “metafórico”. En palabras de Hegel el símbolo: «no debe ser en absoluto inadecuado a su significado, no debe sin embargo, por el contrario, para seguir siendo símbolo, hacerse completamente adecuado a aquél» [Hegel, 1989:227]. Esta frase se explica si pensamos en los ejemplos representativos del símbolo que Hegel repite en varias ocasiones en su *Estética*: el círculo símbolo de la eternidad o incluso el león símbolo de la magnanimidad. Como Derrida explica en breve: «Esta relación de alteridad absoluta distingue el signo del símbolo. Entre el símbolo y lo simbolizado, la continuidad de una participación mimética o analógica se deja siempre reconocer» [Derrida, 2006a:119]. Frente al concepto romántico de lo “simbólico”, la tradición aristotélica la que sigue Peirce define el símbolo como lo fundamentalmente convencional.

⁹⁴ La fenomenología o faneroscopia de Peirce se basa en el análisis de tres categorías: Primeridad (*Firstness*), Secundaridad (*Secondness*) y Terceridad (*Thirdness*) «En realidad, [...] no son las tres categorías las que son importantes, sino el «movimiento» que éstas encarnan» [Sini, 1989a:46]. Al respecto: Sini, Carlo, *Pasar el signo*, 1989, cap. I.19 La faneroscopia, y I.20 Las categorías faneroscópicas, pp.44-47.

⁹⁵ «Cada interpretación saca a relucir una *perspectiva*, un *punto de vista*, un *respecto*. La perspectiva es la pre-cognición de aquello que se debe interpretar. Pre-cognición significa: haber ya oscuramente

el proyecto, por tanto, el horizonte hermenéutico, donde lo que se debe interpretar (el fenómeno en cuestión) en tanto que pro-yectado y nuestra comprensión se aproximan, es el espacio de inscripción, mientras esa perspectiva, ese “punto de vista” hacia los signos gráficos –verbales e icónicos– del fenómeno en cuestión, es de índole espacial.

Frente a la analítica de Peirce y a las tricotomías en las que se impone cada parte del discurso y cualquier cosa percibida, la concepción del signo en la fenomenología de Husserl⁹⁶ se fundamenta en el reino del lenguaje y del discurso, tanto monologado como efectivamente proferido. El signo, en Husserl, es principalmente el signo verbal determinado también por la estructura familiar de un remitir o de un “estar-en-lugar-de”. Pero el filósofo alemán señala una heterogeneidad, inherente en el concepto del signo, que origina una partición inicial: «todo signo es signo de algo [...] pero todo signo no tiene una «*Bedeutung*», un «sentido» (*Sinn*) que sea «expresado» con el signo» [Derrida, 1995:64]. Por consiguiente, existen signos que expresan algo por sí mismo y signos cuyo significado es como si se hallase *en otro lugar y a distancia* del signo mismo y además, como si surgiera el sentido en virtud exactamente de este desplazamiento.

Explicuemos: la palabra “signo”, por Husserl, recubre dos conceptos heterogéneos el de la *expresión* (*Ausdruck*) y el de la señal o *indicación* (*Anzeichen*). «Hay signos que no expresan nada porque no transportan –debemos decirlo todavía en alemán– nada que pueda llamarse *Bedeutung* o *Sinn*. Tal es la señal. Ciertamente la señal es un signo como la expresión, pero a diferencia de ésta última, está, en tanto que señal, privada de *Bedeutung* o de *Sinn*: *debutungslos, sinnlos*. No es sin embargo un signo sin significación. No puede haber, por esencia, signo sin significación, significante sin significado» [Derrida, 1995:57].

La explicación de lo que a primera vista parece paradójico, es decir un signo sin significación, se da en la distinción entre la *Bedeutung* (meaning) y el *Sinn* (sentido). En palabras de Husserl, la *Bedeutung* y el verbo correspondiente *bedeuten* tienen «una exclusiva relación con la esfera del lenguaje o del «expresar», mientras el *Sinn* (sentido) se refiere a «todas las vivencias intencionales» [Derrida, 1995:59] y no sólo a la esfera lógico-lingüística⁹⁷. Aunque el «querer-decir», como Derrida propone traducirse el verbo *bedeuten*, de la expresión verbal⁹⁸ –y no escrita hay que observar–, mantiene la prioridad

interpretado, estar ya colocados en el punto de visión del que la interpretación desplegada será el desarrollo explícito. Precisamente la interpretación demuestra, por lo tanto, que cada uno deviene lo que es, pro-yecta su ser ya «yectado» en la interpretación de su ser» [Sini, 1989a:28-29].

⁹⁶ Al respecto: Husserl, Edmund, *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* y Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*.

⁹⁷ Explica Derrida: «*Bedeutung* está reservada al contenido de sentido ideal de la expresión verbal, del discurso hablado, mientras que el sentido (*Sinn*) cubre toda la esfera noemática hasta en su capa no-expresiva» [Derrida, 1995:59].

⁹⁸ «La expresión es un signo puramente lingüístico, y es precisamente lo que lo distingue en primer análisis de la señal. Aunque el discurso hablado sea una estructura muy compleja, al comportar siempre, *de hecho*, una capa indicativa que, lo veremos, costará el mayor esfuerzo contener en sus límites, Husserl le reserva [al discurso hablado] la exclusividad del derecho a la expresión. Y, en consecuencia, de la logicidad pura. Se podría, pues, quizás, sin forzar la intención de Husserl, definir, si no traducir, *bedeuten* por *querer-decir*, a la vez en el sentido en que un sujeto hablante,

en la analítica de Husserl por ser el contenido discursivo lógico-ideal frente a la impureza de la experiencia que conlleva la indicación⁹⁹; sin embargo, Husserl reconoce que el «querer-decir» se «ensancha» y se «modifica» *para que sea aplicable a «toda la esfera noético-noemática, o sea a todos los actos, hállese éstos o no entrettejidos (verflochten) con actos de expresión»*¹⁰⁰.

A partir de la tesis husserliana, «la esencia de la lengua es la expresión» se define la expresión en tanto que «signo cargado de *Bedeutung*», en tanto que signo que «quiere-decir» [Derrida, 1995:77]. La *expresión* es primeramente un signo verbal, es el exteriorizar un pensamiento interior, la «salida fuera de sí» de aquello que no permanece en la pureza de la voz interior silenciosa¹⁰¹. Por otra parte, la función indicativa es también de una cierta «motivación»¹⁰² en el sentido de un movimiento, del paso de un conocimiento «actual» a otro «inactual»; pero no sólo esto, marca el paso, una salida hacia fuera de cualquier espacio mental franqueado por los signos, una salida hacia el mundo.

En la *indicación*, por lo tanto, el cuerpo del signo no es «un soplo» sino que tiene «una cara física» y lo indicado es una «existencia en el mundo» [Derrida, 1995:78-79], y dado que el «querer-decir» se «ensancha» para cubrir todos los actos «entrettejidos o no con actos de expresión», el «querer-decir» cuyo espacio era antes el lógico-lingüístico,

«expresándose», como dice Husserl, «sobre algo», *quiere decir*, y en el sentido en que una expresión *quiere decir*; y asegurarse de que la *Bedeutung* es siempre *lo que* alguien o un discurso *quieren decir*: siempre un sentido del discurso, un contenido discursivo» [Derrida, 1995:58].

⁹⁹ En la empresa de Husserl: «Hay que apartar, abstraer, «reducir» la indicación como fenómeno extrínseco y empírico [...]» [Derrida, 1995:69].

¹⁰⁰ En palabras de Husserl: «Examinamos únicamente el acto de “querer-decir” (*bedeuten*) y el contenido del querer-decir (*Bedeutung*). En el origen, estas palabras no se relacionan sino con la esfera lingüística (*sprachliche Sphäre*), la del “expresar” (*des Ausdrückens*). Pero no se puede evitar apenas –y éste es al mismo tiempo un paso decisivo en el conocimiento– extender lo que estas palabras quieren decir y hacerlas sufrir una modificación conveniente que les permita aplicarse de una cierta manera a toda la esfera noético-noemática: así, pues, a todos los actos estén o no enmarañados (*verflochten*) con actos de expresión» [Derrida, 2006a:199].

¹⁰¹ La expresión según Husserl significa: «salida fuera de sí de un acto, después, de un sentido que no puede entonces permanecer en sí más que en la voz, y en la voz «fenomenológica»» [Derrida, 1995:78]. En otro ensayo Derrida explica también acerca de la expresión: «Desde el momento en que la extensión del sentido desborda absolutamente la del querer decir, el discurso siempre tendrá que *sacar su sentido*. No podrá de una cierta manera sino repetir o producir un contenido de sentido que no lo espera para ser lo que es. El discurso no hará, si es así, más que sacar afuera un sentido constituido sin él y antes de él. Esta es una de las razones por las que la esencia del querer-decir lógica es determinada como expresión (*Ausdruck*). El discurso en su esencia es expresivo porque consiste en sacar afuera, en exteriorizar, un contenido de pensamiento interior» [Derrida, 2006a:201].

¹⁰² «Husserl la describe [la unidad de la función indicativa] como la de una cierta «motivación» (*Motivierung*): lo que da a algo así como un «ser pensante» el movimiento para *pasar* de algo a algo. Por el momento, esta definición debe mantenerse en tal generalidad. Este paso puede ser de convicción (*Überzeugung*) o de presunción (*Vermutung*), y liga siempre un conocimiento *actual* a un conocimiento *inactual*» [Derrida, 1995:70].

ahora es más un *querer-ser-fijado* tanto en el mundo como en el espacio del papel, incluso en el espacio lógico-lingüístico¹⁰³.

Si pudiéramos separar la función indicativa en el lenguaje de la función expresiva, si pudiéramos aislar la no-expresividad en el lenguaje, acudiríamos a «los signos vacíos»¹⁰⁴ del lenguaje como Benveniste denomina, a aquellos pronominales «yo-tú-él», a los demostrativos, a los adverbios del tiempo y del espacio «aquí-ahora»¹⁰⁵ que operan como señales. En estas expresiones «la *Bedeutung* es deportada a la indicación» porque no tienen ningún impacto-sentido en el discurso monologado-interior. Lo que verdaderamente quieren decir esas expresiones depende de la instancia de la exterioridad y así su sentido no se expresa sino que *se retiene* en un determinado instante del habla, al mismo tiempo que *se fija* cualquier referencia relativa al espacio y al tiempo.

La función indicativa, por tanto, no es el complemento de la expresión a la que ofrece aquella veracidad proveniente de las afueras, de la exterioridad obligada por la experiencia común, sino que está destinada a incluir de por sí todo aquel universo que cubre los *gestos* en general, «la totalidad de lo visible y de lo espacial como tales», la totalidad de «la inscripción mundana» [Derrida, 1995:80]. Mientras los «signos vacíos» –la función indicativa del lenguaje en su extremidad (*sin* expresión)– son signos discursivos y remiten a la experiencia fuera del lenguaje organizando las relaciones espacio-temporales, los gestos, estas «exteriorizaciones»¹⁰⁶ en palabras de Husserl, son «señales indicativas» que remiten adentro, hacia la realidad interna del pensar, imaginar y sentir.

¹⁰³ En el lenguaje la función indicativa cubre todo acto de reducción: «la significación indicativa cubrirá, en el lenguaje, todo lo que cae bajo el régimen de las «reducciones»: la factualidad, la existencia mundana, la no-necesidad esencial, la no-evidencia, etc.» [Derrida, 1995:72-73].

¹⁰⁴ «Estas formas “pronominales” no remitan a la “realidad” ni a posiciones “objetivas” en el espacio o en el tiempo, sino a la enunciación, cada vez única, que las contiene y que hagan reflexivo así su propio empleo. La importancia de su función se medirá por la naturaleza del problema que sirvan para resolver y que no es otro que el de la comunicación intersubjetiva. El lenguaje ha resuelto este problema creando un conjunto de signos “vacíos”, no referenciales por relación a la “realidad”, siempre disponibles, y que se vuelven “llenos” no bien un locutor los asume en cada instancia de su discurso. Desprovistos de referencia material, no pueden usarse mal; por no afirmar nada, no están sometidos a la condición de verdad y escapan a toda denegación. Su papel es ofrecer el instrumento de una conversión, que puede denominarse la conversión del lenguaje en discurso» [Benveniste, 2004:175].

¹⁰⁵ «Son los indicadores de la *deixis*, demostrativos, adverbios, adjetivos, que organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al “sujeto” tomado como punto de referencia: “esto, aquí, ahora”, y sus numerosas correlaciones “eso, ayer, el año pasado, mañana”, etc. Tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidos, es decir bajo la dependencia del *yo* que en aquella se enuncia» [Benveniste, 2004:183].

¹⁰⁶ Exteriorizaciones que, como escribe Husserl, ««quieren decir» (*bedeuten*) algo para él, por cuanto que él las interpreta (*deutet*); pero ni para él mismo tienen *Bedeutungen* en el sentido preciso de signos verbales (*im prägnanten Sinne sprachlicher Zeichen*), y sí sólo en el sentido de señales indicativas» [Derrida, 1995:82]. «Husserl puede, pues, considerar que elementos de orden sustancialmente discursivo (palabras, partes de discurso en general) funcionan en ciertos casos como señales. Y esta función indicativa opera de forma masiva. *Todo discurso, en tanto está comprometido en una comunicación y manifiesta vivencias, opera como indicación*. En este caso, las palabras actúan como gestos. O más bien, el concepto mismo de gesto debería ser determinado a partir de la indicación como no-expresividad» [Derrida, 1995:83].

Pero en el caso del *gesto gráfico* —y es a ello hacia donde queremos dirigirnos—, efectuándose la salida desde el interior del hombre en marcas duraderas, se pone en segundo lugar la exteriorización de aquella realidad indicada. La marca gráfica cobra una nueva “existencia”, siendo marca intra-mundana yacente entre las demás cosas del mundo. Se aparta, por lo tanto, de la expresión-exteriorización, se aparta de la realidad interna del hombre para tomar una nueva dirección en la significatividad: la marca gráfica (el texto proyectual), aunque sea trazada en el papel, cobra su ser-signo en el momento de su inscripción en el mundo material y desde ahí adquiere una nueva dirección en el mundo de significación.

En el proyecto arquitectónico, la marca gráfica y el texto proyectual en concreto, que al principio no llegó a expresar con plenitud¹⁰⁷ lo pensado-imaginado y que luego (fijado fuera del hombre) cobró su nueva realidad (su ser-signo) en el mundo «ob-jetado» siendo inscrito en el papel, al final apunta a una nueva realidad, esta vez en el mundo, a la obra arquitectónica aunque sea todavía proyectada y no efectivamente construida. De esta manera, pone en marcha la salida fuera del espacio mental franqueado por los signos hacia el mundo, salida que sólo se puede realizar con la *función indicativa de los signos gráficos*.

El gesto gráfico, por tanto, cumple la función de salida fuera del hombre de algo interior —pensamiento, imaginación, sensación—, dirigida por una intención. En un segundo momento, yacente ante el hombre la marca, la línea trazada y la palabra escrita, se torna en signo (gráfico) que franquea un espaciamento, un intervalo —y a la vez proporciona el vínculo— entre lo adentro y lo afuera del espacio de inscripción. Y por ello, es fundamentalmente la función indicativa en virtud de la cual se inaugura la salida fuera del espacio de inscripción, fuera del horizonte hermenéutico hacia el mundo donde habitamos.

En su particularidad dentro del proyecto arquitectónico, las líneas trazadas y las palabras sueltas actúan, en general, como *gestos* de una realidad interior (vivencias, pensamientos). Por otra parte, las líneas y las palabras actúan, siendo escritas, como *índices* de lo que todavía no ha conseguido fijarse en diagramas y conceptos. Por consiguiente, la función sígnica del texto proyectual es principalmente la de una indicación de la intención proyectual y de aquello que todavía no ha sido fijado tanto en el papel como en la obra misma.

Aunque la analítica de Husserl se fundamenta en la esencia de la lengua y se busca lo que en el lenguaje no es puramente lenguaje, es decir no es puramente expresión, la bipartición del concepto de signo en la fenomenología de Husserl conlleva unas proyecciones que son cruciales para el presente estudio, porque demuestra que: a) *la*

¹⁰⁷ Nunca la expresión puede ser la duplicación fiel del querer-decir, es decir lo que se quiere expresar —el contenido discursivo— nunca se muestra en su plenitud, nunca consigue reproducir con plenitud el *querer-ser-fijado*.

*expresión en el lenguaje nunca puede ser privada de la indicación*¹⁰⁸, o sea de la instancia de la exterioridad¹⁰⁹; y b) *hay significación incluso donde no hay expresión, o sea fuera del lenguaje*¹¹⁰. Así pues, el signo, como afirma Derrida, «remitiría siempre, en última instancia, al *Zeigen* [al mostrar con el dedo], al espacio, a la visibilidad, al campo y al horizonte de lo que está ob-jetado y pro-yectado [...]» [Derrida, 1995:129], pero sin que se suprima la inherente heterogeneidad del signo, en tanto que «lugar en que se anuncia la raíz y la necesidad de todo «encabestramiento» entre señal y expresión» [Derrida, 1995:64]¹¹¹.

La expresión, por tanto, articulada lingüísticamente no carece de vínculos con la realidad extra-mental. También el sentido (pensamiento) no se fija únicamente en la expresión verbal. De hecho, *la fijación del sentido es un «entrelazamiento» entre la expresión lingüística con aquellos actos inteligentes e intencionados que no son propios del lenguaje*¹¹². Esta conclusión, acaso ¿no echa luz a la manifestación doble, icónica y

¹⁰⁸ La palabra misma expresión, ἐκφρασις en griego, en su etimología procede del antiguo verbo φράσσω que quiere decir insinuó, indico, denoto (y de ello εκ-φράσσω, expresar). Al respecto: Svenbro, Jesper, *Φρασικλεία, Ανθρωπολογία της ανάγνωσης στην αρχαία Ελλάδα (Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne, 1988)*, pp. 32-36.

¹⁰⁹ La diferencia entre la señal y la expresión aparece: «como una diferencia más *funcional* que *sustancial*. La señal y la expresión son funciones o relaciones significantes, no términos. Un único y mismo fenómeno puede ser aprehendido como expresión o como señal, como signo discursivo o no discursivo. Esto depende de la vivencia intencional que lo anima. [...] Dos funciones pueden entrelazarse, encabestrarse en el mismo encadenamiento de signos, en la misma significación. Husserl habla en primer lugar de la adición o la yuxtaposición de una función a otra: «[...] los signos en el sentido de *indicaciones (Anzeichen)* (señales, notas, distintivos, etc.) *no expresan nada*, a no ser que, *además* de la función indicativa [*neben*, al lado de; subraya Husserl] cumplan una función de *Bedeutung*». Pero unas líneas más adelante, hablará de intrincación íntima, de encabestramiento (*Verflechtung*)» [Derrida, 1995:60].

¹¹⁰ En el texto «Las extremidades del proyecto. El concepto en su extensión» hemos puesto la arquitectura en las extremidades respecto a la regularidad impuesta por el lenguaje que obliga que la presencia del significado presuponga «el borrarse del cuerpo sensible» del signo. A partir de la concepción del signo en la filosofía husserliana, la substancia material de las obras arquitectónicas y la espacialidad de su percibir no condenan a la arquitectura a una falta a priori de significación. Porque puede existir una significación incluso donde no hay expresión, donde no hay signos lingüísticos.

¹¹¹ Además, a la misma conclusión apunta Peirce cuando afirma que la tricotomía correspondiente a cada uno de los tres polos de la relación signica (1^{er} polo: el signo en relación a sí mismo, 2^o polo: el signo en relación al Objeto y 3^{er} polo: El signo en relación al Interpretante) no es una escisión en tres. Por ejemplo tomemos el caso de la relación del signo con su Objeto. La tricotomía es la siguiente: 1. ícono, 2. índice y 3. símbolo. Peirce afirma que no puede existir un índice sin incluir propiedades del ícono, como no puede existir un símbolo sin semejanza e indexicalidad, o sea sin el primero y el segundo de la tricotomía.

¹¹² Expliquemos en breve: Husserl presentando el procedimiento de la exteriorización-fijación de lo inmaterial-pensado en un discurso efectivamente proferido desde la esfera in-forme del sentido, propone una metáfora, la imagen de una «estratificación» [Al respecto: Derrida, Jacques, «La forma y el querer-decir. Nota sobre la fenomenología del lenguaje» en *Márgenes de la filosofía*, pp. 193-212.] En concreto: del «*estrato de la expresión*» (de lo pensado-enunciado) subyace el «*estrato pre-expresivo*», (del querer-decir) de la intención silenciosa de lo que todavía no ha sido exteriorizado, de la conceptualidad pre-existente; y de ese último subyace el «*estrato del sentido*» en general, de la totalidad noemática de la experiencia. A medida que los estratos no queden intactos el uno por el otro, la intención, como Derrida observa, dicta la forma a la expresión e impone su “voluntad” al

verbal, en los primeros pasos de exteriorizar una intencionalidad dentro del proyecto arquitectónico?. Acaso el concepto del texto proyectual, ¿no implica exactamente este sentido de entrelazar, de tejer lo lingüísticamente articulado, con lo espacialmente configurado?

Retomemos el hilo. Insistimos en clarificar el concepto del signo en el fenómeno del grafismo, en concreto el concepto del signo en la escritura del proyecto, pero tomando otro recorrido, esta vez conservando las distancias al signo husserliano esencialmente lingüístico.

Para la marca gráfica, sea o no extraña al orden de la voz, Derrida propone el concepto de la *huella* (*trace*). Explica en su *Gramatología*: la huella no es la marca empírica sino es la posibilidad de todo sentido, la «*différance*», «el origen absoluto del sentido en general», «el ser-impreso de la impronta», «la formación de la forma». La huella no es la marca natural (relámpago que anuncia tormenta) ni tampoco el índice en un sentido husserliano (signo privado de expresión) [Derrida, 2003:62]. Es huella, siempre, de algo totalmente distinto a ella misma y apela a lo gráfico, a la inscripción previa a cualquier abstracción simbólica; en palabras de Eisenman, es la «impronta figurativa»: la huella revela algo distinto a su realidad anterior y es el registro de la «acción inherente» de dicha realidad¹¹³. Por lo tanto la huella es *inmotivada-instituida*¹¹⁴, es decir niega toda relación de identidad, semejanza o continuidad con la realidad anterior indicada.

Ahora bien, la huella primeramente demanda una prioridad frente al signo¹¹⁵ porque, según Derrida, es aquello que hace posible toda función signíca en general. En concreto, «su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo

sentido. Por lo tanto, el sentido se inscribe en el querer-decir en tanto que conceptualidad pre-existente. Así, los estratos “geológicos” de Husserl, en Derrida «están tejidos» en cierta manera; es decir, los interpreta en términos escriturísticos, en términos de «entrelazamiento» [Derrida, 2006a:198] entre la expresividad lingüística con los (demás) actos-con-sentido, aunque no-expresivos, de la experiencia. En palabras de Derrida: «El entrelazamiento (*Verwebung*) del lenguaje, de lo que en el lenguaje es puramente lenguaje, y de los otros hilos de la experiencia, constituye un tejido. La palabra *Verwebung* conduce a esta zona metafórica: los «estratos» están «tejidos», su imbricación es tal que no se puede discernir la trama y la urdimbre. Si el estrato del *logos* estuviera simplemente echado encima podría levantarse y dejar aparecer bajo él el estrato subyacente de los actos y de los contenidos no-expresivos. Pero puesto que esta superestructura actúa a cambio, de manera esencial y decisiva, sobre la *Unterschicht*, estamos obligados, desde la entrada de la descripción, a asociar a la metáfora geológica una metáfora propiamente textual; pues tejido quiere decir texto. *Verweben* aquí quiere decir *texere*. Lo discursivo se relaciona con lo no-discursivo, el «estrato» lingüístico se entremezcla con el «estrato» pre-lingüístico según el sistema regulado de una especie de texto» [Derrida, 2006a:198-199].

¹¹³ Peter Eisenman explica: la huella «implica una acción que está en proceso. En este sentido, una huella no es una simulación de la realidad, es una disimulación porque se revela como algo distinto a su realidad anterior. No simula lo real, representa y registra la acción inherente a una realidad anterior, que tiene un valor ni más ni menos real que la huella misma» [Eisenman, 1994c:476-477].

¹¹⁴ «La “inmotivación” del signo requiere una síntesis en la que lo totalmente otro se anuncia como tal –sin ninguna simplicidad, ninguna identidad, ninguna semejanza o continuidad– dentro de lo que no es él» [Derrida, 2003:61].

¹¹⁵ «Aunque la semiología fuese en efecto más general y más comprensiva que la lingüística, continuaba regulándose por el privilegio de uno de sus sectores. El signo lingüístico permanecía ejemplar para la semiología, la dominaba como el signo-maestro y como el modelo generador: el “patrón”» [Derrida, 2003:66].



Tablillas identificativas de hueso inscritas con signos de una escritura indescifrable de la que precede la jeroglífica. Tumba U-j, Egipto, c.3200 a.C.

SEÑA, h. 1140. Del lat. SIGNA, plural de SIGNUM 'señal, marca', 'insignia, bandera'.

Deriv. Señal, h. 950; señalero; señalar, h. 1250, señalado, 1220-50; señalamiento, 1739. Señuelo 'figura de ave empleada para atraer el halcón remontado', 1335, 'cualquier cosa que sirve para atraer otras aves', 'incentivo', 1599. Contraseña, h. 1570. Diseñar, 1535, del it. disegnare 'dibujar', y éste del lat. DESIGNARE id., propte. 'marcar', 'designar'; diseño, 1580. Enseñar, h. 1140, lat. VG. IN-SIGNARE 'marcar', 'designar'; enseñanza, 1495. Enseña, h. 1440. Entreseña, 1817. Reseña, S. XVI; reseñar, 1832.

Cultismos: Signo, 1220-50, lat. signum 'señal'; de la acepción 'constelación' (propte. 'señal celeste'), se tomó por vía semiculta sino, antes 'constelación', 1220-50; 'la misma en cuanto predestina la vida humana', 1335, y luego 'destino del hombre', h. 1490. Signar, 1251; signatario; signatura. Asignar, 1220-50, lat. assignare id.; asignación; asignatario; asignatura, S. XIX. Consignar, h. 1575, lat. consignare id.; consigna, S. XIX; consignación, 1729; consignatario, 1680. Designar, med. S. XIV, lat. designare id.; designación, 1705; designio, 1569, b. lat. designium. Insigne, 1444, lat. insignis 'señalado'; insignia, 1444, del plural neutro de dicho adj. Persignar, 1605, lat. persignare. Resignar, 1495, lat. resignare 'anular', propiamente 'romper el sello que cierra algo'; resignación.

CPT. Significar, 1220-50, lat. significare id.; significación, 1220-50; significado, 1418; significativo, princ. S. XVII.

Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, p. 531

(significado/significante, contenido/expresión, etc.) concepto u operación, motriz o sensible» [Derrida, 2003:82]. Posibilita «*el devenir-inmotivado del signo*» [Derrida, 2003:62], el cual es responsable de la primera institución de los símbolos, anterior a la codificación definitiva de ellos. Es decir, la huella es «el registro de la motivación», del movimiento para pasar de un algo a otro algo y, de hecho, es el registro de la institución de lo simbólico. Por lo tanto, la huella, a mi juicio, es el proto-símbolo, marca la primera aparición de aquello-que-todavía-no-haya sido convencionalizado y es el registro de aquel «instante místico, en el que el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto, en el bosque (si es que puede decirse así) de su interior»¹¹⁶ [Benjamin, 1990:158].

Frente al signo, sin embargo, la huella es un «registro-sin-dirección»¹¹⁷ y por lo tanto niega, a partir de esa primera institución de lo simbólico, toda proyección al mundo de la significación. Por otra parte, el símbolo¹¹⁸ descansa en el espacio lógico-lingüístico, negando cualquier inscripción en el mundo porque, aunque implica un «movimiento unificador»¹¹⁹ entre dos significados (literal y simbólico), ambos pertenecen, en tanto que significados, a la esfera del intelecto¹²⁰. La escritura fonética, convirtiendo los primeros garabatos en un sistema de entes abstractos (las letras), es la que nos ha obligado, como es bien sabido, a un modo de pensar interior, intelectual-abstracto, es decir

¹¹⁶ Este «instante místico» es según Walter Benjamin «la medida temporal de la experiencia simbólica» [Benjamin, 1990:158], la única medida temporal relativa a lo simbólico que, a mi parecer, puede existir.

¹¹⁷ «La huella es la manifestación visual de un sistema de diferencias, un registro de movimiento (sin dirección), que nos obliga a leer el objeto *presente* como un sistema de relaciones, ligados a otros movimientos previos y anteriores» [Eisenman, 1994c:477 (nota 24)].

¹¹⁸ Como hemos apuntado, en la semiótica de Peirce, el símbolo es el signo aristotélico por convención. Los griegos, como Peirce afirma, usaban el *symbolon* como el “unir” entre dos partes, parecido a un contrato o acuerdo: «Etimológicamente significaría una cosa unida a otra, igual que el *embolon* (embolum) es una cosa que entra en algo, un cilindro, y el *parabolon* (parabolum) es una cosa que está fuera, la seguridad colateral, y el *upobolon* (hypobolum) es una cosa que está colocada debajo, un regalo prenupcial. Usualmente se dice que en la palabra *símbolo* hay que entender el unir en el sentido de conjetura; pero si ese fuera el caso, deberíamos descubrir que *algunas veces*, por lo menos, significó una conjetura, un significado que puede buscarse en vano en la literatura. Pero los griegos usaban con mucha frecuencia “unir” (*sumballein*) para significar el hacer un contrato o un acuerdo. Luego, encontramos el símbolo (*symbolon*) usado antiguamente y a menudo para significar un acuerdo o un contrato» [Peirce, 1981:195].

¹¹⁹ Se ha atribuido al símbolo, a partir de la evolución de la palabra *symbolon*, dos acepciones: el carácter de *unificación* (el movimiento unificador de Ricoeur y la síntesis de Derrida) y la *indicación* (señal de reconocimiento, el lanzar junto entre dos partes). Significativas son las aclaraciones que Bühler dio al respecto: «También Mūri distingue las dos ramas tempranas en el árbol evolutivo de la palabra en a) *σύμβολον* pieza de unión, contraseña (para reconocer al huésped), legitimación; b) *συμβολαί* pacto de ayuda entre Estados griegos. El segundo *étymon* es: lugar de reunión, punto de coincidencia, *conventio*. –Sematológicamente merece atención en ello que la línea a) lleva al concepto indicación (señal de reconocimiento, síntoma, indicio), mientras que la línea b) subraya el carácter de unificación. [...] Cuando Aristóteles incluye el lenguaje humano entre lo simbólico (*De interpr.*, cap. I), reúne de un modo peculiar las dos direcciones de la evolución semántica. Pues su explicación dice que el lenguaje es signos de los procesos psíquicos y los procesos psíquicos imágenes de las cosas, el lenguaje es también así *indirectamente* signos de las cosas. [...] Es la idea antigua (ciertamente demasiado simple) del conocimiento como imagen la que hace posible una unificación semejante» [Bühler, 1979:203].

¹²⁰ Al respecto: Ricoeur, Paul, *Λόγος και Σύμβολο (Discurso y Símbolo)*.

profundamente simbólico¹²¹. El símbolo, aunque no se invente desde el principio y en cada instante de fijación, no puede reconstituir plenamente «el sentido de origen», porque «es cada vez más difícil reconstituir la presencia del acto enterrado bajo las sedimentaciones históricas» [Derrida, 1995:140]¹²².

Frente a la transmisibilidad del sentido de aquel «instante místico» de la experiencia simbólica que queda, sólo supuestamente, asegurada por la convencionalización del símbolo, el signo desacraliza la «mística» del instante de la experiencia proto-simbólica y, liberado de la abstracción intelectual de lo simbólico¹²³, proporciona el contacto con las cosas del mundo. En el signo emana la crisis, «el riesgo del «olvido» y de la pérdida del sentido» que el símbolo sólo supuestamente asegura, merced a su convencionalidad. En el signo se encierra la incertidumbre que se encuentra siempre en las afueras del espacio ideal abstracto, pero además encarna la posibilidad de revelar, señalándolo el intersticio entre dos ordenes radicalmente heterogéneos entre sí: la experiencia común de lo mundano y el mundo de la significación.

En el proyectar arquitectónico se ha demostrado que la escritura, en general, no puede prescindir de cierta mundanidad, de cierta “materialidad” como se ha denominado, y que por esta razón, no puede conseguir alcanzar el límite de la idealidad, efectuar la reducción *plena* fenomenológica, el poner entre paréntesis el tiempo y el espacio mundano¹²⁴ para conseguir alcanzar la expresión integral. La disposición de los signos gráficos en el espacio de inscripción (la escritura del proyecto) implica un espaciamiento que pasa inadvertido: el sustento de la fijación da lugar a la «pausa, blanco, puntuación, intervalo en general», al espaciamiento donde los «“blancos”, en efecto, adquieren importancia» [Derrida, 2003:88]. El espacio de inscripción es este intervalo de la disposición de los signos gráficos, que franquea el horizonte de interpretación donde se aproximan el texto proyectual, la obra y el lugar. El punto de convergencia entre estos

¹²¹ La escritura «conduce a unas imágenes puramente intelectuales, a la interiorización completa de los símbolos» [Leroi-Gourhan, 1971:269].

¹²² La cita entera: «Si la escritura lleva a su término la constitución de los objetos ideales, lo hace en tanto que escritura fonética: viene a fijar, inscribir, consignar, encarnar un habla ya dispuesta. Y reactivar la escritura es siempre despertar una expresión en una indicación, una palabra en el cuerpo de una letra que llevaba en ella, en tanto que símbolo que puede siempre permanecer vacío, la amenaza de la crisis. [...] Por ejemplo, el «proto-geómetra» debe producir en el pensamiento, por paso al límite, la pura idealidad del objeto geométrico puro, asegurar su transmisibilidad por el habla, y en fin, confiarla a una escritura por medio de la cual se podrá siempre repetir el sentido de origen, es decir, el acto de *pensamiento puro* que ha creado la idealidad del sentido. Con la posibilidad de progreso que autoriza una encarnación tal, el riesgo del «olvido» y de la pérdida del sentido se acrecienta sin cesar. Es cada vez más difícil reconstituir la presencia del acto enterrado bajo las sedimentaciones históricas. El momento de la crisis es siempre el del signo» [Derrida, 1995:139-140].

¹²³ El desenmarañamiento de la expresividad –de la idealidad que presupone la reconstitución del «sentido de origen»– en todos los actos intencionales conduce a la desestabilización de los símbolos desvelando su etapa-naturaleza indicativa, es decir conduce al resurgimiento del ser signo de los símbolos.

¹²⁴ «Así como es imposible una fenomenología del signo en general, también es imposible una fenomenología de la escritura» [Derrida, 2003:88], porque es la mundanidad de la marca gráfica la que resiste ante una “plena” reducción fenomenológica.

tres distintos ordenes espaciales es el reino del espacio de inscripción, donde surge la significación particularmente arquitectónica.

[*Gramatología*]

En 1988 y con ocasión del Congreso Internacional en la Tate Gallery de Londres, tuvo lugar una exposición de proyectos arquitectónicos bajo la cúpula de una sola, nueva hasta entonces, tendencia en arquitectura, denominada posteriormente *Deconstruction*. La exhibición de proyectos programáticos de los Gehry, Libeskind, Koolhaas, Eisenman, Hadid, Coop Himmelblau y Tschumi, fue acompañada de un texto-manifiesto redactado por Mark Wigley y publicado en el catálogo de la exposición¹²⁵. La primera imagen que ilustraba el texto de Wigley «Deconstructivist Architecture» fue la “La lección de Roma” procedente de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier. Las demás ilustraciones del texto, aparte de ejemplos contemporáneos a su redacción (proyectos de Hiromi Fujii y Peter Eisenman), eran procedentes de la vanguardia rusa de los años de entreguerras.

Los sólidos simples de formas geométricas puras ya eran pasado. Lo que mejor expresaba la condición de la arquitectura de aquel entonces era la geometría inestable de las obras de los constructivistas rusos y las imágenes extravagantes de artistas contemporáneos como las de Gordon Matta-Clark. Con la exposición de 1988 y desde entonces, se declaró sistemáticamente el fin definitivo de lo clásico –inclusive del movimiento moderno–, el fin de la supuesta estabilidad de las normas compositivas de un inicio determinado y un fin preconcebido, el fin de la pureza de las formas ideales con sus prolongaciones simbólicas.

Al principio, dos habían sido los nombres que se le dieron a esa tendencia arquitectónica, nombres procedentes del arte y de la filosofía: *Deconstructivista*, derivado de los constructivistas rusos y *Desconstruccionista*, término de origen filosófico difundido por Jacques Derrida.

Deconstructivista porque se trataba de una arquitectura que procuró *des*-estabilizar la forma, siguiendo las experimentaciones de los arquitectos y los artistas de la vanguardia rusa. La geometría irregular de las formas del constructivismo no consiguió alterar la estructura de las formas arquitectónicas. En cambio, la nueva arquitectura deconstructivista procuró «interiorizar» esta geometría para convertirla en una «condición estructural inestable, intrínseca a las formas mismas» [Wigley, 1988:15]. Puede que la alteración “estructural” de la forma, siempre según los arquitectos deconstructivistas, no fuera realizada por los arquitectos de la vanguardia rusa, pero el constructivismo había atribuido al desplazamiento del concepto de “construcción” hacia la noción de estructura, y de ahí al estructuralismo¹²⁶.

¹²⁵ Al respecto: Wigley, Mark, «Arquitectura Deconstructivista» en el catálogo de la exposición “Deconstructivist Architecture”, pp. 10-20.

¹²⁶ El término “stroenie” (“construcción”) en ruso se había traducido, en aquellos años, por el lingüista Roman Jakobson como “estructura” [Smolik, 2001:216]. En aquel entonces, el arte ruso

Desconstruccionista porque se trataba de una arquitectura que aspiró a *desafiar* los conceptos de armonía, unidad y estabilidad, valores tradicionales de la arquitectura clásica-moderna. El marco extra-arquitectónico de tal desafío era la demolición, como ha sido declarada por Derrida siguiendo los pasos de los Heidegger y Husserl, de la conceptualidad filosófica occidental¹²⁷. La *desconstrucción* en filosofía sostiene que la estructura tradicional de los conceptos, como los ha fundamentado la filosofía occidental, era manifiestamente una estructura inventada y discontinua en la cual los fallos y las grietas eran “sistemáticamente” incorporados a ella, eran intrínsecos a su propia condición de ser. La operación destructora¹²⁸ debía empezar por los conceptos dados y su consiguiente terminología: la estructura predominante¹²⁹ era posible inestabilizarse precisamente desde su interior¹³⁰.

vanguardista se había considerado como un arte estructural y no constructivo. Pero también, no es sin importancia el hecho de que a partir de la demarcación nueva del concepto de “estructura”, las investigaciones lingüísticas de entreguerras cambiaron de dirección desde lo diacrónico en la evolución histórica de las formas lingüísticas hacia lo sincrónico de sus estructuras (estructuralismo). Efectivamente, era cuando la lingüística delimitando su terreno se fundó como ciencia protegiéndose de las implicaciones de índole filosófico; a partir de ahí prestó su método, como es bien sabido, a la *episteme* del siglo XX.

¹²⁷ Es muy aclarativo al respecto el texto de Guervós de Santiago, «J. Derrida: Hacia una transformación de la conceptualidad filosófica» en *Estudios Filosóficos*, pp. 101-122: El término desconstrucción «fue introducido con el propósito de traducir y adaptar a sus intereses [de Derrida] los términos alemanes *Destruction* (Heidegger) y *Abbau* (Husserl). Estos dos términos determinaban el sentido de una operación que tenía como objetivo la estructura tradicional de los conceptos que fundamentaban la ontología y la metafísica occidentales. *Abbau* expresaba en la obra tardía de Husserl la forma de retrotraer a los orígenes aquello que debe permanecer esencialmente disimulado, a fin de realizar la fundamentación. Es un método de investigación trascendental y, en cierto sentido, puede decirse que anticipa a la «desconstrucción». Por su parte, *Destruction* –tal como se entiende en la Introducción a *Ser y Tiempo*– adquiere un estatus de un concepto filosófico. Heidegger trataba de diseñar las características básicas de una destrucción fenomenológica de la historia de la ontología, tomando como fondo la problemática de la temporalidad» [Guervós, 1993:104].

¹²⁸ «La estrategia destructora procede, según la expresión de Derrida, por un «doble gesto» («*double gesture*»), es decir, una fase de inversión y una fase de desplazamiento o reinscripción de los conceptos, que se caracteriza como una operación sistemáticamente unificada que marca simultáneamente la diferencia entre sus dos gestos. [...] pues el primer gesto se juega dentro de la clausura de la metafísica [inversión: transformación de la jerarquía de la metafísica], mientras que el segundo [tra(n)sgresión] intenta una ruptura hacia un cierto «afuera» de la filosofía en el que se reinscriben los conceptos de la metafísica» [Guervós, 1993:112-113]. Y en otro apartado afirma: «En la estrategia destructora, el concepto antiguo que se retiene todavía sirve para designar algo que es externo al discurso de la metafísica. [...] Así pues, la desconstrucción toma prestados sus nombres o «conceptos» de la filosofía con la intención de poder nombrar lo que es innombrable dentro de su clausura» [Guervós, 1993:115].

¹²⁹ En cuanto al estructuralismo Derrida escribe: «Desconstruir era asimismo un gesto estructuralista, en cualquier caso, era un gesto que asumía una cierta necesidad de la problemática estructuralista. Pero era también un gesto antiestructuralista; y su éxito se debe, en parte, a este equívoco. Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, «logocéntricas», «fonocéntricas») -pues el estructuralismo estaba, por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural que se denominaba también saussuriana-, socio-institucionales políticos, culturales y, ante todo y sobre todo, filosóficos). Por eso, en particular en Estados Unidos, se ha asociado el motivo de la desconstrucción al «post-estructuralismo» (palabra desconocida en Francia, salvo cuando «vuelve»

Lo que determina al hombre es el lenguaje, pero la unánime y consciente aceptación de tal afirmación en el marco de la lingüística estructuralista encubrió una inventada jerarquía en el pasado lejano, y una impuesta, desde entonces, superioridad: la primacía del lenguaje hablado (logos) frente a la escritura. La estrategia destructora fue, por lo tanto, la demolición de la estructura heredada, del llamado logocentrismo¹³¹, poniendo en el lugar de la voz a la letra, al *gram a*: en el lugar de la *-logia* acerca del lenguaje, la *-logia* del *gram a* de la escritura, la *gram a to logía*. Frente a la lingüística, la gramatología «estaría llamada a *des-construir* –no aboliéndolos, sino remontándolos a su raíz– todos los presupuestos de una lingüística cuyos progresos, precisamente, permitieron abordarla» [Ducrot y Todorov, 1974:391].

Gramatología era el término para designar una “ciencia” de la escritura¹³². Pero en el marco de la deconstrucción derridiana, lo que principalmente se cuestiona es el concepto mismo de la cientificidad. La institución de una ciencia *de* la escritura tropieza con una inherente paradoja: tanto la ciencia como la historia presuponen la escritura. La

de Estados Unidos). Pero deshacer, descomponer, desedimentar estructuras, movimiento más histórico, en cierto sentido, que el movimiento «estructuralista» que se hallaba de este modo puesto en cuestión, no consistía en una operación negativa. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un «conjunto» y, para ello, era preciso reconstruirlo» [Derrida, 1997:25].

¹³⁰ Derrida sigue la operación hermenéutica que Nietzsche anunció para recuperar el sentido originario de los conceptos. En palabras de Nietzsche: «Los filósofos son justamente quienes más difícilmente se liberan de la creencia de que los conceptos fundamentales y las categorías de la razón pertenecen por naturaleza al imperio de las certezas metafísicas; creen todavía en la razón como en un fragmento del mundo metafísico mismo, esta creencia atrasada reaparece siempre en ellos como una regresión todopoderosa» [Derrida, 2006a:217].

¹³¹ «En casi todo Occidente, y bajo el dominio de la escritura fonética, se ha privilegiado el lenguaje *hablado* como si constituyera el lenguaje por excelencia: con respecto a él, el lenguaje *escrito* apenas sería una imagen reiterada, una reproducción auxiliar o un instrumento cómodo (*significante de signifiante*). El habla sería, pues, la verdad, la “naturaleza” y el origen de la lengua, y la escritura tan sólo un vástago bastardo, un suplemento artificial, un derivado innecesario» [Ducrot y Todorov, 1974:389]. Y más adelante explica Todorov: «este privilegio del signifiante fónico sobre el signifiante gráfico sólo puede *legitimarse* a partir de la distinción entre lo que sería un *interior* donde reside el pensamiento y un *exterior* donde está situada la escritura. La palabra hablada es la expresión más “cercana” a la “conciencia”, aun cuando la voz no se conciba como una cuasi disolución del signifiante» [Ducrot y Todorov, 1974:389].

¹³² Tzvetan Todorov en el *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* se refiere a las tareas de una posible gramatología: «La etapa histórica de la acumulación de los hechos debería superarse mediante la elaboración de una *gramatología* o *ciencia de la escritura*. El descubrimiento de las leyes de la evolución no será sino una de las tareas de la gramatología, junto con una definición del hecho mismo de la escritura, dentro del conjunto de las demás actividades semióticas, y de una tipología de los principios y técnicas gráficas» [Ducrot y Todorov, 1974:233]. Derrida en su *Gramatología* busca las primeras aplicaciones del término gramatología. En el *Diccionario Littré* (1863), en concreto, corresponde el término a una modalidad de tratado: «“de las letras, del alfabeto, de la silabación, de la lectura y de la escritura”» [Derrida, 2003:9]. Por otra parte Todorov afirma que el primer esbozo de esta “ciencia positiva” hasta aquel momento es la historia de la escritura escrita por Gelb en 1952 con el título: *A study of writing, the foundation of grammatology*. Pero Derrida, muy elocuentemente, comenta en su *De la gramatología* que el subtítulo de este libro desapareció en la reedición del libro de 1963. Además, es llamativo el título que Derrida dio a su ensayo “De la gramatología” ya que se trata de escribir acerca de ella y no de fundar la gramatología como ciencia.

cuestión acerca del origen de la escritura es ontológicamente previa a la existencia misma de la ciencia, la historia y la filosofía, hasta podría sostener que es ontológicamente previa a la científicidad en sí.

Por lo tanto, y siempre según Derrida, la gramatología nunca podría convertirse en una ciencia positiva, no por falta del rigor sino porque el concepto mismo de la ciencia se fundamenta sobre «la metafísica de la escritura fonética»: el logocentrismo que domina la filosofía occidental es el responsable de la constitución de conceptos como signo, origen, verdad.¹³³ Sobre la primacía de la voz y la impuesta secundariedad de la escritura es imposible cimentar las cuestiones relativas al origen y al ser de la escritura. Parece así, que la gramatología prometía la liberación de la escritura de su condena como sucedáneo del lenguaje hablado, con vistas a la reconsideración de todo concepto filosófico-científico a través de esa reversión ontológica. Por consiguiente, la gramatología, más que una ciencia de la escritura, sería un perpetuo cuestionarse acerca del origen de las instituciones y, antes de ello, acerca del origen de la escritura en sí.

El nombre para aquella arquitectura inaugurada oficialmente en la exposición de 1988 fue deconstructivista; pero no es menos importante el hecho de que, al final, entre *Arquitectura Deconstructivista*—derivado de los constructivistas rusos— y *Deconstructivista*—término procedente de la filosofía— el segundo ha prevalecido.

En arquitectura, la operación deconstructivista se dirigió contra la tradición clásica— inclusive el movimiento moderno— y contra todo lo que ella conlleva. En 1984 Eisenman, en su ensayo con el título llamativo «El fin de lo clásico», propone la nueva condición en una arquitectura que quiere ser no-clásica¹³⁴ y no anti-clásica: «leer la arquitectura como un texto». De la misma manera en que la ciencia y la filosofía occidentales fueron fundamentadas en conceptos inventados y principios accidentales, la arquitectura clásica fue apoyada, siempre según Eisenman, sobre las tres «ficciones»: representación, razón, historia. «Cada una de las ficciones tenía un propósito fundamental: el de la representación, dar cuerpo a la idea de significado; el de la razón, codificar la idea de la verdad; el de la historia, rescatar la idea de lo atemporal de las garras del continuo cambio» [Eisenman, 1994c:464]. ¿Cómo respondería a ese desafío, es decir lograr sacudir los cimientos de la tradición clásica, esa nueva «ficción»¹³⁵ de la arquitectura, en tanto a texto?

¹³³ Además, es sobre la humillación de la escritura ante el lenguaje hablado «como se ha organizado a su vez nuestro concepto del *signo*, con su cadena de oposiciones binarias: significado/significante, inteligible/sensible, contenido/expresión» [Ducrot y Todorov, 1974:389].

¹³⁴ «A esta disimulación en arquitectura se le puede dar, provisionalmente, el título de *no-clásica*. Puesto que la disimulación no es ni el inverso ni el negativo, ni el opuesto de la simulación, una arquitectura no-clásica no es el inverso, el negativo o el opuesto de una arquitectura clásica; es simplemente distinta. [...] descrita como una arquitectura «tal y como es», es decir, una representación de sí misma, de sus propios valores y de su experiencia interna. [...] No propone un nuevo valor o un nuevo «Zeitgeist», sino otra condición: leer la arquitectura como un texto» [Eisenman, 1994c:473].

¹³⁵ «Pero si la arquitectura es, inevitablemente, la invención de ficciones, tendría entonces que ser posible proponer una arquitectura que encarnara «otra» ficción, una que no se sostuviera por medio de valores universales o del presente, y, lo que es más importante, que no considerara como

Frente a la idea, cualquier idea, ya sea de lo atemporal, verdadero o de la significación, y frente al idealismo (logocentrismo) de la tradición clásica en arquitectura, la primera reacción intelectual ha sido considerar, en vez de lo trascendente, lo profano y lo inmanente, a lo yacente en la arquitectura, en tanto que material por tratar: en lugar de la voz, el *grama*. Sin embargo, esta consideración no renuncia a la indudable condición según la cual, la arquitectura puede expresar *en tanto que lenguaje* ideas, aunque no fueran comprensibles, ideas aún incluso que no fueran trascendentales, sino nacidas desde el interior de la arquitectura. *La arquitectura, por lo tanto, es una lengua* [Eisenman, 1994c:477 (nota 26)] no por conseguir transmitir un significado comprensible, sino por permitir que se reconozca en ella la estructura gramatical de una lengua. Y es a partir de esa condición de donde, a mi juicio, toda interpretación acerca del concepto de texto en una arquitectura, no obligatoriamente deconstructivista sino una arquitectura de la gramatología, debería comenzar.

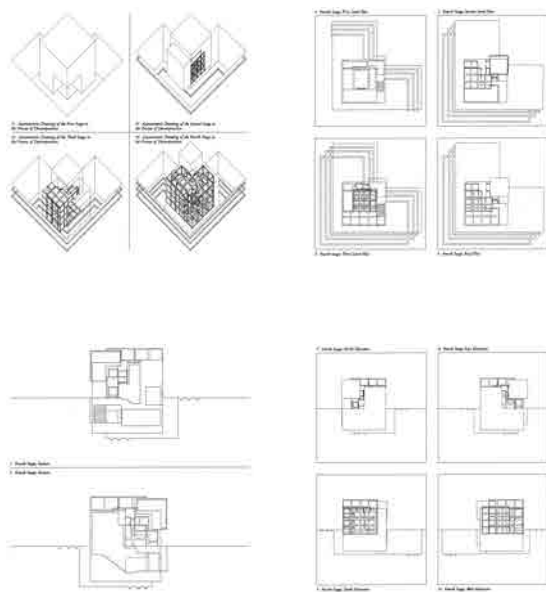
El signo, como ya se ha explicado, señala una ausencia. Remite a otros objetos o valores y presupone la instantánea desaparición de su cuerpo sensible, merced a esta remisión o movimiento hacia lo denotado o hacia la cosa representada. Por el contrario, el nuevo sistema de signos propio a una arquitectura de la gramatología, *las huellas* – término difundido por Jacques Derrida y adoptado en arquitectura por Peter Eisenman¹³⁶–, declara su inmanencia: «la huella no se preocupa de formar una imagen, representación de arquitectura previa o de costumbres y usos sociales, sino que se ocupa de dejar constancia física –literalmente la impronta figurativa– de su propio proceso interno. Este proceso es *interno* al sistema» [Eisenman, 1994c:476-477].

Mientras en el caso de la función indicativa del signo, es en la relación de contigüidad, y no de identidad o semejanza hacia una realidad anterior, donde se halla supuestamente el significado; la huella, en tanto que una particular economía signica, declara su inmanencia porque niega una relación constitutiva con la realidad anterior indicada, por ser fundamentalmente instituida-inmotivada. Por otra parte, y de la misma manera en que la huella niega un significado de índole indexical, niega también toda proyección a partir de ahí a un significado, que sería en este caso de índole simbólico.

En consecuencia, se muestra ahora con claridad la definición que Eisenman había atribuido a la huella en su texto «El fin de lo clásico» según la cual, la huella es un «registro-sin-dirección», un *registro* y no una transcripción del mismo contenido en otros medios de representación, ni tampoco una expresión de un significado pre-existente y aludido en ella; un registro-*sin-dirección*, es decir, sin franquear una operación hermenéutica.

su propósito reflejar estos valores. Esta *otra* ficción/objeto debería evitar claramente las ficciones de lo clásico (representación, razón y historia) [...] [Eisenman, 1994c:472].

¹³⁶ En los escritos de Eisenman entre 1984 y 1988 se encuentran por primera vez referencias al concepto de huella y texto: «El fin de lo clásico» (1984), «A Critical Practice» (1986), «Misreading Peter Eisenman» (1987), «Architecture as a Second Language: “The Text of Between”» (1988).



Fin D'ou T Hou S es un libro arquitectónico bi-lingüe sin encuadernación cuyo prefacio es el texto en su sentido estricto. «[...] if architecture 'itself', as manipulation of form to provoke reading, is writing, then literary writing 'about' architecture is not actually 'about', not 'near but not in', it does not 'circumscribe the thing', but is also in every way architecture. Eisenman's insistent inclusion of literary text within architecture reasserts that repressed space-between that has always existed.» Kipnis, Jeffrey, *Fin D'ou T Hou S*, (catálogo de la exposición), p. 21



[Gramatología]

Eisenman, Peter, *Fin D'ou T Hou S*, 1983



Ahora bien, frente a la lengua en la cual el signo señala una ausencia en tanto que algo percibido visiblemente más que algo materialmente presente, la arquitectura, siempre en términos de Eisenman, «es a la vez objeto –una presencia– y signo –una ausencia–» [Eisenman, 1988c:106]. Por otra parte, la arquitectura, al igual que la lengua, se concibe como un texto, es decir, como un sistema de diferencias cuya manifestación visual se materializa en el tejido de las huellas¹³⁷. Las huellas son el registro de ese sistema de diferencias. Siendo los testigos de la existencia de una lengua sin que fuera obligatoriamente descodificada, las huellas *señalan la idea de leer*¹³⁸. Y preguntamos, sin dejar de tener presente que la arquitectura de la gramatología se supone que sea, en el fondo, una lengua: ¿dónde se fundamenta una concepción acerca de la arquitectura, que la asimila a un texto?

En una concepción de la arquitectura sosteniendo que fuera un texto, lo que se debería afrontar era el dipolo entre presencia-ausencia, exterioridad-interioridad –aquellos dipolos que marcan las diferencias impuestas entre arquitectura y lengua–, para conseguir establecer un diálogo entre la arquitectura y la lengua. Por lo tanto, la estrategia fue exaltar la dimensión física del signo verbal, su presencia siendo impronta textual y al mismo tiempo, exaltar el tejido de las huellas en tanto que «revestimiento de la ausencia implicado o contenido dentro de la presencia» [Eisenman, 1988c:106]. Manteniendo firmes y constantes las analogías entre arquitectura y lengua, y adaptando la estrategia deconstructivista, hay que recordar que la arquitectura no podría ser simplemente una lengua entre las demás, sino que debería ser una lengua de *otro* orden, una *segunda lengua*. Y el texto, tejido de las huellas y dirección hacia «algo más que su propia condición de ser» [Eisenman, 1988c:106], fue responsable de la constitución de esa segunda lengua que aspiraba a dislocar «lo que se piensa que es lo natural o “primera lengua” de la arquitectura misma» [Eisenman, 1994b:206].

En los escritos de los arquitectos de aquellos años, las referencias a una arquitectura concebida como escritura, conclusión directa y promovida de su asimilación a un texto, aparecían con frecuencia. Sin embargo, en este contexto, la escritura *fue concebida siempre en conexión con la lengua*, es decir fue definida dentro del marco conceptual que los dipolos presencia/ausencia, exterior/interior, significante/significado y signo/huella, entre otros, determinaban. Esta tesis se puede justificar, si se toma en consideración que

¹³⁷ «La arquitectura se convierte en texto más que en objeto cuando se concibe y presenta como un sistema de diferencias y no como una imagen o una presencia aislada. La huella es la manifestación visual de un sistema de diferencias [...]» [Eisenman, 1994c:477 (nota 24)].

¹³⁸ «Leemos tanto si sabemos que lengua estamos leyendo, como si no. Podemos leer francés sin entender francés. Podemos saber que alguien está diciendo algo sin sentido o emitiendo ruido, es decir, sabemos que no hay significado previo a la comprensión. Antes de ser competentes para leer y entender poesía, podemos saber que algo es lengua. Leer, en este contexto, no se trata de decodificar para obtener significado o contenido poético, sino para obtener la comprensión» [Eisenman, 1994c:477]. Y sigue: «La nueva competencia procede de la capacidad de leer *per se*, de saber como leer, y, principalmente de saber leer y no necesariamente de codificar arquitectura como un texto. Así, el nuevo «objeto» ha de tener la capacidad, en primer lugar, de reconocerse a sí mismo como un texto, –es decir, como un acto de lectura» [Eisenman, 1994c:477].

la finalidad de la desconstrucción fuera restituir el concepto de la escritura, frente al predominio supuestamente incondicionado del lenguaje hablado. Por consiguiente, la escritura, finalmente, no pudo liberarse de la lengua, desatarse de ese marco donde la escritura demanda obviamente su nuevo estatuto, pero siempre *con respecto al lenguaje*.

En este contexto preguntamos lo siguiente: ¿cuál sería la función del texto proyectual respecto a una arquitectura de la gramatología y a su proyecto, que se supone que sea asimilado a un texto?. O en otras palabras, dentro de ese proyecto, ¿cuál sería el terreno que se deja estar ocupado por el texto proyectual?

Un objeto material podría ser un texto o una representación de algo diferente de ello mismo. En cuanto al objeto arquitectónico, puede ser o bien un texto o simplemente una representación visual. Peter Eisenman en una conferencia del 1986, mientras define el texto como una serie de signos que no es el objeto sino «la presencia de la ausencia de un objeto», marca las afinidades y las diferencias entre texto y objeto del siguiente modo: «A text, however, can be distinguished from an object. While an object (whether concrete or written) can also be a text, a text differs from an object in that it is a reading or an analysis of another object. Hence, while all texts can be objects, not all objects are necessarily texts. Texts always contain something else. That something else is the approximation or simulation of another object. A text does not represent or symbolize this other object, it attempts to reveal or simulate its structure» [Eisenman, 1988a:192].

Para Peter Eisenman es una obviedad la objetualidad, la propiedad de *χέμενον* en cada texto: siendo el texto algo material-concreto, es siempre un objeto *plus algo más*¹³⁹. Lo que caracteriza un texto como tal, por tanto, es su condición de ser algo secundario, es decir su condición de simular otro objeto no mediante una relación de representación o simbolización, sino mediante una simulación de su estructura. En consecuencia, el papel que se queda para el objeto es el de representar otro objeto, mientras el texto no representa sino que «lee» y «analiza» en palabras de Eisenman, interpretando, se podría decir, ese segundo objeto.

Pero en el fragmento citado anteriormente, si se lee minuciosamente, llegamos a una observación crucial. «An object (whether concrete or written) can also be a text»: el objeto puede ser concreto o escrito y en ambos casos puede presentar la estructura de un texto. Pero un objeto escrito, ¿acaso no podría ser un texto en signos gráficos-verbales, como texto de signos gráficos-icónicos? En resumen, existen textos, objetos escritos en términos de Eisenman, tejidos de huellas gráficas o verbales, que no tienen la estructura básica de lo textual; que no contienen la aproximación o la simulación de otro objeto.

Pero entonces volvemos a preguntar: ¿existe, en realidad, un texto proyectual que sea propiamente textual y otro que sea una simple representación? Según esa distinción,

¹³⁹ «En primer lugar, debemos entender que la tan extendida idea de texto, tanto si se refiere a la arquitectura como si no, es la idea de la multivalencia esencial. No cancela ni niega las nociones anteriores de narrativa o estructura, ni tampoco necesariamente las contiene, sino que existe simultáneamente junto a ellas. El texto nunca permite un único significado. Todo se presenta para significar más de una cosa» [Eisenman, 1994b:206].

se podría sugerir que existe una arquitectura como «escritura» y una arquitectura de imágenes¹⁴⁰. Pero, mientras la arquitectura no puede negar las implicaciones de lo icónico y lo espacialmente configurado, debía la maquinaria de Eisenman, y de una arquitectura en general de la gramatología, acudir a una inversión capital: si antes era la visualización de la palabra, el concepto de la metáfora, lo que suspendía la linealidad de los signos verbales –el eco de la tradición simonídea–, ahora es la *textualización de las imágenes* lo que permite la introducción, la entrada de lo espacialmente configurado, en la superficie de la escritura.

El texto proyectual sería una de las demás «imágenes textuales»¹⁴¹ que se hallarían dentro del marco, donde lo textual predomina. En este caso no se puede pensar en un espacio de inscripción sino, más bien, en *una superficie de lo textual*, una operación de desechar lo máximo posible de lo “espacial” desde la escritura del proyecto, la cual, en el caso de ese proyecto del “grama” derivado de la concepción de la gramatología, es consolidada alrededor de relaciones entre textos y no consignada en signos gráficos.

En un proyecto asimilado a un texto, por lo tanto, todo lo que “entra” en el dominio de lo gráfico se adapta a la condición-de-ser-texto. Y, como ya hemos demostrado, existen textos, objetos escritos, que no tienen la estructura básica de lo textual, que no son dislocadores: «Un texto dislocador es o *representa* las diferentes relaciones entre estos otros textos» [Eisenman, 1994b:208]. Y estos textos pueden ser lingüísticos (literatura, manifiestos), gráficos (planos del solar, de construcciones, de ciudades) o simplemente icónicos (imágenes de obras arquitectónicas o de otra procedencia). De hecho, un texto que contiene la propiedad de lo textual –el texto dislocador– es un *entre-texto*¹⁴², un texto intersticial entre los demás textos. Es «un tejido de imágenes que se refería a algo distinto de sí mismo para crear una dislocación en tiempo y lugar» [Eisenman, 1994b:208] pero la condición de “entre”, también se refiere a «la figuración unida al discurso con el fin de crear un texto» [Eisenman, 1994b:209].

Por consiguiente, el texto que correspondería al proyecto arquitectónico es un entre-texto, resultado de un tejido de textos; es el cruce entre los demás textos para crear una «dislocación en tiempo y lugar». En este contexto, el texto proyectual comparte la condición de “entre”, en tanto a tejido de texto lingüístico (las palabras) y a texto gráfico-iconográfico (las líneas). Sin embargo, frente a la intersticialidad de lo textual tal y como

¹⁴⁰ Eisenman, Peter, «El fin de lo clásico» en *Textos de la arquitectura de la modernidad*, pp. 476-477.

¹⁴¹ De la entrevista de Eisenman con Carsen Juel-Christiansen (1987): «Más que interesarme por la abstracción, me interesaba por la idea de la imagen real. Para mí fue una verdadera ruptura introducir la figuración en la obra, no imágenes historicistas o realistas, sino imágenes textuales. Podríamos decir de ellas que son figuras retóricas, que juegan con la idea del texto» [Eisenman, 1995a:14].

¹⁴² «La idea de un entre-texto requiere inicialmente la existencia de dos textos. Los textos en sí no son dislocadores. La dislocación o “condición de entre” es el resultado de una visión inicial de los textos como dos imágenes débiles, es decir, textos que carecen de una imagen estética fuerte, icónica o funcionalmente reconocible. Esta imagen débil en sí misma es la que nos lleva a la idea dominante de la lectura o interpretación. [...] Por lo tanto la idea de entre-texto es necesariamente dislocadora» [Eisenman, 1994b:210].

ha sido presentada, el texto proyectual no queda concebido dentro de lo textual, en búsqueda de revelar las relaciones en el interior del mismo género (relaciones entre textos). En cambio, se concibe desde el espacio de inscripción –es decir a partir del fenómeno del grafismo y del gesto gráfico–, donde cualquier manifestación gráfica se interpreta sistemáticamente sin una previa codificación suya. El texto proyectual se concibe a partir del gesto gráfico, con miras a la instalación de un sentido proyectado al mundo.

[*Mitografía*]

Figuración y significación convergen en las primeras escrituras. En aquellas escrituras, generalmente pictográficas, «los iconos entran en el dominio de la escritura»¹ [Tusón, 1997:33]. Más tarde la escritura, liberada paulatinamente de la figuración, iba adaptando figuras más estilizadas², por ser fácilmente reproducibles, hasta que obtuviera la máxima eficiencia técnica de sus signos: la abstracción. A lo largo de este avance de los medios expresivos, la escritura tiende hacia la rigurosa esquematización y linealización de sus figuras, tiende hacia la “domesticación” de sus imágenes, pero al mismo tiempo, como el antropólogo André Leroi-Gourhan señaló, hacia «un empobrecimiento de los medios de expresión irracional» [Leroi-Gourhan, 1971:208].

Los sonidos de la voz, que consiguieron indicar en tanto que nombres las cosas y seres del mundo en tiempos remotos fueron *primeramente pronunciados en un ritual, en un contexto oral*³. La escritura, por mucho que intentaba preservar *en vivo* aquel instante místico, cuando la marca adquiría su significado repitiendo signo por signo los textos sagrados de los antepasados, fue la que marcó *por primera vez una escisión en el gesto de exteriorizar lo pensado* desde entonces irrecuperable y experimentada sólo en las artes. *La voz*, que antes buscaba evocar y retener en vivo una experiencia existencial y mística, y al mismo tiempo *la mano*, que se esforzaba en conservar esta búsqueda en marcas gráficas, tomaron caminos paralelos. *Esta escisión en el gesto, que al principio era uno aunque al mismo tiempo doble vocal-gráfico, anuncia la institución de la escritura como tal, anuncia la institución del signo convencional lingüístico.*

«El pensamiento” se expresa, se exterioriza de dos maneras coordinadas: una con el gesto vocal (fonético) y otra con el gesto manual (gráfico). Entre el significado o pensamiento expresado gráficamente y el expresado verbalmente hay una relación de coordinación, cooperan equilibradamente a construir un mundo, mientras ambos gestos son de alguna manera expresiones autónomas del pensamiento. Se pasa de una situación de coordinación a una situación de subordinación (casi absoluta) del gesto gráfico al

¹ «Los iconos entran en el dominio de la escritura bajo la forma de *pictogramas*: representaciones figurativas de la realidad lingüísticamente condicionadas; es decir, que evocan en forma fija y sistemática una determinada palabra o expresión de la lengua» [Tusón, 1997:33].

² «La relación entre un dibujo y una significación precisa se considera establecida desde el momento en que ese dibujo tiende a volverse esquemático y estilizado; también a partir del momento en que lo representado por el dibujo es más el tipo de acontecimientos que un acontecimiento individual» [Ducrot y Todorov, 1974:229].

³ «En los comienzos de la humanidad, cuando las palabras eran raras, cuando las representaciones eran aún más confusas y mal analizadas, cuando las pasiones las modificaban o las fundamentaban, las palabras tenían una gran capacidad de desplazamiento. Hasta se puede decir que las palabras han sido figuradas antes de ser propias: es decir, que tenían apenas la categoría de nombres singulares cuando se extendieron ya sobre las representaciones por la fuerza de una retórica espontánea» [Foucault, 2006:119].

gesto vocal. Esto es a la vez la reducción de todo grafismo inteligente a escritura» [Lobo, 1999:48-49]. Sin embargo, la «reducción de todo grafismo inteligente a escritura» no fue automática. Las primeras aplicaciones de la escritura alfabética no transcribían la voz, como si fuera el registro de un discurso oralmente enunciado, sino que reforzaban de una manera mágica el mensaje. Eran *inscripciones* sobre un soporte duradero del mensaje transmitido (por escrito) y no *transcripciones* de un discurso, que fue enunciado en un momento determinado⁴.

Mucho antes de la definición aristotélica de las letras como símbolos de las afecciones del alma, las *grafai* eran inscripciones que no prescindían del soporte material de su grabación. De hecho, eran el “σήμα” (*sema*), es decir la marca-señal-signo, que recibían su significado a partir de su exhibición en materia, a partir de su propia instalación en un lugar determinado, «*es to koínón*», *en el medio* de la polis. Obviamente, la expresión individual-irracional del gesto gráfico iba a demarcarse en contornos cada vez más nítidos, dentro de la esfera de la experiencia mística⁵. Sin embargo algo de la coordinación, del gesto gráfico con el gesto vocal y su coincidencia (entre ellos) en tiempo y espacio, se conservó en las inscripciones públicas de la polis griega: la palabra escrita pertenecía siempre a aquella persona que, en un momento determinado, la pronunció⁶. La voz del lector-locutor despertaba el mensaje inscrito, entre las letras de las epígrafes, en el momento de leerlo y por tanto, la palabra escrita y su locución coincidían en un acto de carácter fundamentalmente público.

Mientras que las primeras manifestaciones de la escritura alfabética no consiguieron desvincular la palabra escrita ni de la instancia de su lectura, ni de la presencia material de su grabación, como complementos ontológicos de su significación, con una mentalidad plenamente alfabética, las líneas y las letras –las *grafai*– no eran inscripciones, marcas materiales intra-mundanas, sino que fueron expulsadas del espacio-tiempo real. El

⁴ Al respecto, Thomas, Rosalind, *Γραπτός και προφορικός λόγος στην αρχαία Ελλάδα*, (*Literacy and Orality in Ancient Greece*, 1992), pp. 70-80.

⁵ En el ensayo titulado *El origen del pensamiento griego*, Jean-Pierre Vernant describe ese paso desde la conservación “oral” de una sabiduría adquirida por la experiencia mística hacia aquella adquirida por la especulación filosófica. Pregunta: «¿No tiene [la sabiduría] por objeto revelar lo invisible, hacer ver ese mundo de los *ádela* que se oculta tras las apariencias?» Y concluye: la sabiduría del logos «lleva el misterio a la plaza pública; lo hace objeto de un examen, de un estudio, pero sin que deje de ser, sin embargo, un misterio» [Vernant, 1992:70].

⁶ Eric Havelock en su conocido ensayo *La musa aprende a escribir, reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (1986) describe el cambio, en todas sus dimensiones y en todas sus etapas, de una mentalidad propiamente de oralismo a otra exclusivamente alfabética. Comenta: «Los primeros inicios de la revolución alfabética se dan con la creación de un *tema* como sujeto de un «discurso», hecha posible por la transformación del habla memorizada y conservada acústicamente en «artefactos» visibles conservados materialmente y susceptibles de reajuste. Pero el tema debe continuar comportándose como una persona o como algo manejado por personas» [Havelock, 1996:140-141]. Y adelante: «La persona que usaba el lenguaje pero que ahora estaba separada de él se convirtió en la «personalidad» que podía descubrir la existencia del lenguaje. El lenguaje así descubierto se convirtió en el nivel de discurso teórico denotado por la palabra *lógos*» [Havelock, 1996:152].

espacio lógico-lingüístico, un espacio más allá del mundo material, se fundamentó. La escritura, por lo tanto en cuanto a transcripción de la linealidad de la voz, prevaleció sobre las *grafaí*, que estaban inscritas en el espacio público, y así *se produjo de nuevo una escisión*⁷: las líneas y las letras se hicieron respectivamente *imagen*, «eikōn», y *discurso*, «logos», remitiendo ambos hacia aquel espacio abstracto y simbólico de las Ideas. Entonces, la voz fue el único medio adecuado para expresar las Ideas eternas; la escritura fue la consignación por escrito de la palabra oral; el grafismo fue subordinado al «grafismo inteligente» del alfabeto, y la imagen dio origen al nacimiento de la concepción platónica del arte, la primera en la historia del occidente en tanto que reproducción de las cosas distante a la verdad de las Ideas.

Las letras, como entes desmaterializados y símbolos de las afecciones del alma por su eficiencia técnica para consignar por escrito un pensamiento, y *las imágenes*, como representación de las cosas y seres del mundo o copias intra-mundanas de las Ideas, eliminaron *el grafismo* de las formas arcaicas de la escritura. Por consiguiente, la expresión individual estuvo obligada por una parte, a seguir la *linealidad temporal* impuesta por el lenguaje fonético y por otra parte, a adaptarse a la *semejanza icónica* impuesta por la representación artística. De este modo, la libertad inherente al grafismo para expresar un contenido individual-irracional «en tres dimensiones del espacio» [Leroi-Gourhan, 1971:192] quedó en suspenso para volver a encontrar, más tarde, un nuevo campo operativo en el arte.

Se ha presentado el camino para la invención de la escritura fonética, pero también para la institución del arte occidental, a partir de las alteraciones en el par intelectual “fonética-grafía” o en concreto, entre “grafismo-imagen-letra-voz”. Sin duda han sido tremendos los cambios que la escritura originó⁸, pero aparte de ellos, para la presente investigación, es importante subrayar una dimensión de la escritura que normalmente se escapa: desde entonces, el eco de aquella inicial coordinación del gesto vocal con el gesto gráfico persiste cada vez que el pensamiento se fija en signos gráficos-icónicos y signos gráficos-verbales, aunque no tanto en el campo de la escritura en su acepción estricta, sino en el campo de las artes y por tanto, en la arquitectura. «Hay una voz», escribe Carlo Sini, «que no calla y que no desiste de su gesticular a veces sonoro a veces silencioso. Es en este sentido que el hombre «habita» en el lenguaje» [Sini, 1989b:141]. *La trama oral*, ese hilo de la palabra que «continúa entretejiendo su trama», nunca podemos eliminarla⁹, sobre todo cuando el gesto de dibujar o de construir prevalecen.

⁷ Al respecto: Leroi-Gourhan, André, «Los símbolos del lenguaje» (cap. VI) en *El gesto y la palabra*, pp. 185-212.

⁸ «Nuestra manera de usar los sentidos y nuestra manera de pensar están relacionados, y que en la transición de la oralidad griega a la escritura griega los términos de esa relación se alteraron, con el resultado de que las formas de pensamiento se alteraron también y permanecieron alteradas desde entonces, si las comparamos con la mentalidad del oralismo» [Havelock, 1996:135].

⁹ Al respecto: Sini, Carlo, «La desestructuración del discurso» (1987), *Anthropos*, pp. 131-144.

Hemos explicado que la escritura, en su primera aparición, está determinada por la coordinación entre el gesto vocal y el gesto gráfico. A esa manera primitiva de expresión, Leroi-Gourhan le dio el nombre de *mito-grafía*. Al principio, el término fue aplicado para describir los grafismos encontrados, previos a la institución de la escritura y de las artes¹⁰. Pero como señalamos a continuación, la mitografía puede iluminar la doble escritura, es decir, la fijación doble de lo pensado-imaginado en el procedimiento artístico-arquitectónico.

En cada huella de los primeros grafismos se encerraba un mundo entero de oralidad. Un acto oral «de sentir y responder», de nombrar y significar, quedaba preservado en cada marca grabada por la mano. «En cuanto saltó la chispa», escribe Ernst Cassirer, «en cuanto la tensión y la emoción del momento encontró su descarga en la palabra o en la imagen mítica, le ocurrió una especial peripecia a la mentalidad humana; y fue que su excitación interior, que era un simple estado subjetivo, se desvaneció, y transfiguró en la forma objetiva del mito o del lenguaje» [Cassirer, 1973:45]. A este material verbal-gráfico *todavía no concretizado objetivamente, todavía no codificado en tanto que mito, lenguaje o arte*¹¹, Leroi-Gourhan le dio el nombre de *mito-grama*.

La recitación de una experiencia atemporal-mística y la comunicación de esta experiencia, mediante marcas gráficas, son «normalmente coincidentes en las sociedades primitivas»¹². Las investigaciones de Leroi-Gourhan parten de la declarada obviedad de que el arte paleolítico «no aporta ningún tema narrativo» [Leroi-Gourhan, 1971:376]. La aparente falta de sucesión temporal que caracteriza los grafismos encontrados significa que, o bien «realmente no ha habido acción figurada», o bien que nosotros «no sabemos leer» [Leroi-Gourhan, 1971:382]. La conclusión, a la cual llega el antropólogo, es que el

¹⁰ Leroi-Gourhan comenta al respecto: «el arte figurativo está, en su origen, directamente ligado al lenguaje y aún mucho más cerca de la escritura, en un sentido muy amplio, que de la obra del arte» [Leroi-Gourhan, 1971:189]. Y también: «El arte paleolítico [...] aporta un testimonio irremplazable para la comprensión de lo que son en realidad la figuración artística y la escritura» [Leroi-Gourhan, 1971:190].

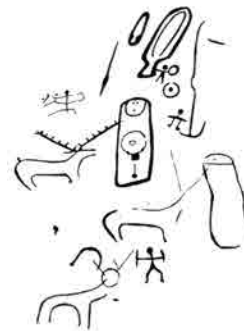
¹¹ «Es que el mito, el lenguaje y el arte comienzan como una unidad concreta e indivisa que sólo poco a poco se va desplegando en una tríada de modos independientes de creación espiritual. En consecuencia, la misma animación e hipóstasis mítica que influyen sobre las palabras del hablar humano se aplican también a las imágenes: a toda forma de representación artística. Sobre todo en el campo de la visión mágica del mundo, la magia verbal va acompañada por doquier por la magia de la imagen. Asimismo, la imagen sólo alcanza su función puramente representativa y específicamente estética cuando el círculo mágico, al que lo limita la conciencia mítica, es roto, y reconocido no como una forma mítico-mágica, sino como una particular especie de formulación» [Cassirer, 1973:105].

¹² «Mitología y grafismo multidimensional son, por otra parte, normalmente coincidentes en las sociedades primitivas y si yo me atreviera a hacer uso del estricto contenido de las palabras, tendría la tentación de equilibrar la “mito-logía”, la cual es una construcción pluridimensional reposando sobre lo verbal, con una “mitografía” que es su estricto correspondiente manual» [Leroi-Gourhan, 1971:194].

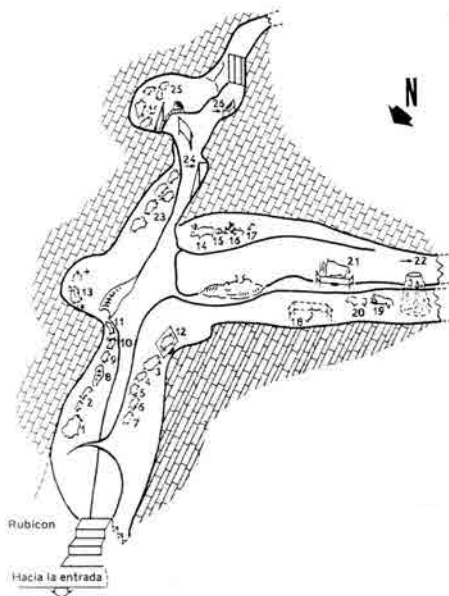


Gran panel de grabados superpuestos.
Cueva Les Trois Frères, Francia.
Leroi-Gourhan, André, *Arte y grafismo
en la Europa prehistórica*, p. 260

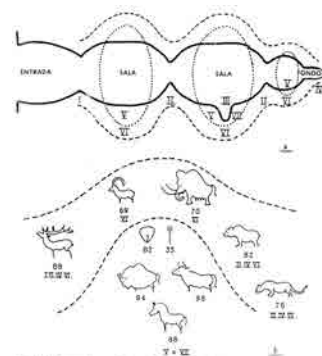
[Mitografía]



Escena votiva venatoria. Fentans,
España. Leroi-Gourhan, André,
Arte y grafismo en la Europa prehistórica,
p. 99



Plano topográfico y perspectiva estadística de las
zonas decoradas. Cueva de Font-de-Gaume, Francia.
Leroi-Gourhan, André, *Arte y grafismo en la Europa
prehistórica*, p. 279



Figuración estadística de la decoración
de las cavernas. Leroi-Gourhan, André,
El gesto y la palabra, p. 374

ensamblaje de figuras, en realidad, suscita la narración de un mito¹³ aunque desconocido para nosotros.

En el mitograma, «la figura es ajena a toda notación oral fonetizada, en cambio está dotada de una extensibilidad ignorada por la escritura; contiene todas las posibilidades de exteriorización oral» [Leroi-Gourhan, 1971:199]. Eso quiere decir que el mitograma no evoca una narración determinada, sino que lleva todas las posibles variaciones del mito, todas sus posibles recitaciones¹⁴. Y todas estas posibles recitaciones no son diferentes interpretaciones del mito; de hecho, *el núcleo de la significación del mitograma se queda inalterado por sus posibles recitaciones*.

Por otra parte, la ausencia de atributos de narración, hallados en los grafismos, demuestra que *la forma de narración del mito no impone su forma al grafismo*. «La composición [de las figuras] está vinculada a la vez con el sentido de las figuras y el equilibrio de las formas en el espacio. Hemos visto que los paleolíticos usaban las imágenes como si fuesen mitogramas y podemos, en consecuencia, suponer que la composición unida al sentido está presente desde el origen mismo del dispositivo figurativo. *La sintaxis figurativa es inseparable de la de las palabras*¹⁵» [Leroi-Gourhan, 1971:373]. El grafismo y la expresión verbal, por consiguiente, se encontraban en plena sintonía. El gesto gráfico no reproducía la palabra, oralmente proferida signo por signo, ni tampoco los grafismos eran una ilustración del mito. Por otra parte, el mito no era la explicación de lo fijado gráficamente, ni tampoco una reiterada interpretación de ello. En la mitografía convergen la pluralidad formal, la «retórica espontánea» en la recitación del mito, y la asociación libre de las «formas en el espacio»¹⁶.

Ahora bien, los mitogramas son la doble, todavía inseparable, manifestación gráfica-verbal de una experiencia mística. En cierta manera, son símbolos en el sentido de una *unificación entre dos partes*. La parte gráfica del mitograma es el cuerpo material de un símbolo, que acaba de aparecer y que está a punto de instituirse, mientras la otra parte del

¹³ «La mejor prueba que podemos aportar [...] de la existencia de un lenguaje en el Paleolítico Superior, es precisamente el hecho de que las figuras no podían privarse del apoyo de las palabras para ser inteligibles. Es, pues, muy importante constatar que, a partir de 20000 antes de nuestra era, las figuras podían alejarse del realismo, incluso muy relativo, para tomar la forma de signos tan convencionales como los de la escritura» [Leroi-Gourhan, 1971:371].

¹⁴ «La imagen posee entonces una libertad dimensional que faltará siempre a la escritura; puede desencadenar el proceso verbal que llega a la recitación de un mito, pero no está ligada a ella y su contexto desaparece con el recitante. Es lo que explica la riqueza de expansión de los símbolos en los sistemas situados del lado de acá de la escritura lineal» [Leroi-Gourhan, 1971:193].

¹⁵ El subrayado es mío.

¹⁶ «La mano se transformaba así en creadora de imágenes, de símbolos no directamente dependientes del desarrollo del lenguaje verbal, pero realmente paralelas. Es en esta etapa cuando se constituye un lenguaje que yo he llamado, a falta de algo mejor, “mitográfico”, porque la naturaleza de las asociaciones mentales suscitadas por él es de un orden paralelo al del mito verbal, extraño a una especificación rigurosa de las coordenadas espacio-temporales. La escritura, en su primer estadio, conserva una amplia parte de esta visión pluridimensional; sigue apta para suscitar imágenes mentales no imprecisas, aunque si nimbadas y susceptibles de dirigirse en varias direcciones divergentes» [Leroi-Gourhan, 1971:206].

símbolo es una de las múltiples posibles recitaciones del mito. Los mitogramas, por lo tanto, son símbolos en el sentido de un *symballein* a un «lugar de reunión», a un «punto de coincidencia» [Bühler, 1979:203]. «El gesto interpreta la palabra, ésta comenta el grafismo» [Leroi-Gourhan, 1971:207]. Grafismo y narración se lanzan juntos y es, a partir de esa coincidencia en el tiempo y el espacio, de donde surge un significado. La corporeidad intra-mundana de la marca gráfica y la recitación del mito, efectivamente acontecida, hacen que las dos partes del símbolo encuentran un *topos común en el mundo*¹⁷.

En el lenguaje, el significado literal remite a un significado simbólico; en cambio en la mitografía, ambas partes, marca gráfica y recitación, se mantienen dentro de la esfera de la “oralidad” en tanto que actos sincrónicos dentro de la experiencia intra-mundana. El símbolo en el caso del mitograma, por tanto, tiene más el sentido de un encuentro en un lugar común, donde las dos partes constitutivas de lo simbólico coinciden en el tiempo y el espacio: ese *topos común, el contexto-trama oral de un acto doble de decir y hacer, es el núcleo de su significación*.

Así pues, el mitograma considerado como un algo cerrado en sí mismo, como un todo sin ninguna remisión hacia otra cosa que ello no es, subraya el inicio de una auto-referencialidad, comparada únicamente con la experiencia de índole artístico. Cada una de las dos partes de este *symballein* del mitograma no adquiere por separado un significado respecto a la decisiones estéticas de su figuración gráfica. En cambio, el grafismo y la expresión verbal en su materialidad se encuentran en un *topos común*, de donde adquieren un significado. El mitograma, por lo tanto, señala la materialidad “conceptual”¹⁸ de los signos del arte, la contemporaneidad espacio-temporal entre el decir y el hacer del gesto artístico.

El gesto vocal y el gesto manual «cooperan equilibradamente a construir un mundo» [Lobo, 1999:48-49]. De hecho, en el mito de Anfión y Zeto, la construcción de un

¹⁷ A partir de la inclusión del lenguaje en lo simbólico, el símbolo se ha entendido como sinónimo de lo abstracto e inmaterial, como un «movimiento unificador», «una composición compleja de signos en la cual el sentido en vez de remitir a una cosa, remite a otro sentido» [Ricoeur, 2002:27]. Desde entonces, la unificación entre las dos partes, gráfica y verbal, fue entre dos significados, literal y simbólico.

¹⁸ En la década de los 60, el escultor Clement Meadmore observó: «el problema actual parece residir en la siguiente pregunta: ¿Dejado a su propia evolución, puede el material actuar como obra de arte?». Harold Rosenberg dio en su artículo «Arte y Palabras» (1969) la respuesta: un «No» categórico «no porque el azar, o «la propia evolución» de los distintos materiales, sea incapaz de producir combinaciones significativas, sino porque ningún material puede, hablando en puridad, «ser dejado a su propia evolución». Dado el actual grado de autoconciencia estética, incluso el más casual esparcimiento de restos, si es llevado a cabo en el medio artístico, posee cierta intencionalidad [...]» [Rosenberg, 1977:126]. Pero entre el «No» que se explica exaltando la intencionalidad, como condición de posibilidad de toda obra de arte y el material «dejado en su propia evolución», se puede indicar una cierta conceptualidad en el material elegido, conformado o construido porque no es el material solamente un soporte de fijación de una intencionalidad artística: la elección y formación plástica de un material no expresa sólo esta intencionalidad sino que determina el contenido, el *querer-ser-fijado*.

mundo, es decir la instalación sobre la tierra de una significación, corresponde a una construcción efectivamente material. Según el mito, dos hermanos gemelos, Anfión y Zeto, eran los fundadores de Tebas. La demarcación del territorio de la ciudad de Tebas y la construcción de su muro, fue el acto de fundación de la ciudad. El muro se edificó por ambos aunque en un acto doble: Zeto construía con piedras llevándolas con sus manos, mientras Anfión “construía” con la voz, tocando la lira y automáticamente las piedras se colocaban en su sitio sin ningún esfuerzo corporal¹⁹. Ninguno de los dos modos de construir fue, en las versiones del mito, subestimado o sobrevalorado respecto al otro. Por consiguiente según el mito, el gesto institucional de una polis-prototipo para la antigüedad griega fue fundamentalmente doble: construir con la mano y cantar con la voz, en un ritual donde las dos partes de ese *sym ballein* eran las dos caras (los gemelos) de un único acto de construir (un cronotopos)²⁰.

El topos común entre la marca gráfica y la palabra proferida, entre la construcción en piedras y la palabra poética, donde en ambos casos surgía una significación inscrita en el mundo, fue expulsado por la escritura fonética y por el proyecto arquitectónico. Cuando la *marca gráfica* dejó de llevar la libertad y aptitud de retener el instante de la expresión de la voz, ocupó un lugar exclusivamente propio en un sistema convencional de signos gráficos, *dentro de un espacio lingüístico*. Cuando el *marcaje*, por otro lado, dejó de inaugurar, en un contexto de ritual, la fundación de una ciudad o de una construcción, se hizo el primer trazo entre los demás, pertenecientes a *un sistema de representación arquitectónica*. A partir de entonces, es en el arte donde la coordinación entre el gesto manual-gráfico y el gesto verbal puede en potencia volver a aparecer y es en la *oralidad, en la sincronidad del doble gesto gráfico de un “proyectar”*, donde la coordinación entre ellos podría garantizar un construir “inteligente”, *garantizar el habitar-el-mundo construyéndolo*, en vez de un amontonar las piedras apto para dar cobijo al hombre y a sus necesidades.

Mientras el núcleo de la significación en la mitografía se queda inalterado por las diversas variaciones verbales del mito, el núcleo de la significación [el espacio de inscripción] en la *oralidad del “proyectar”*, es decir el núcleo de lo que *quiere-ser-fijado*, ¿se quedaría inalterado por las diversas “recitaciones” o en concreto, por variaciones de la forma y del discurso? Si fuera así, si pudiera precisar el núcleo de la significación del proyectar arquitectónico de modo que fuera inafectado por las diversas variaciones de su realización, ¿no significaría que la retención del *querer-ser-fijado* sería libre de los caprichos de la retórica «espontánea» de la forma y del discurso?

¹⁹ En ciertas ocasiones y por esta razón, Tebas se caracterizaba como una ciudad poética, hecha por la voz poética de uno de sus fundadores.

²⁰ En otro mito, en el mito contado por Plinio acerca del origen de la representación artística ¿caso la retención de la figura efímera de la sombra del hombre sobre la superficie de la pared no presuponía la trama oral, es decir la sincronidad entre la presencia del hombre, la proyección de su sombra y el gesto de trazar su contorno?

Los «trozos de papeles rotos» y el *Vidrio* (al final roto)

El *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp es una obra doble: el cuadro y las notas escritas que lo acompañan. Las notas fueron pensadas como una especie de «catálogo de ideas»²¹ que podrían ser aplicadas al cuadro, mientras que el *Vidrio*, el cuadro en vidrio, estaba destinado a que se mire en función de ese «catálogo de ideas». En una ocasión dada, el autor mismo lo describe así: «Con una altura de nueve pies, el cuadro está construido por dos grandes paneles de cristal dispuestos uno por encima de otro. [...] A lo largo de la ejecución, redacté cierto número de notas destinadas a completar la experiencia visual como por medio de una guía» [Duchamp, 1978:198].

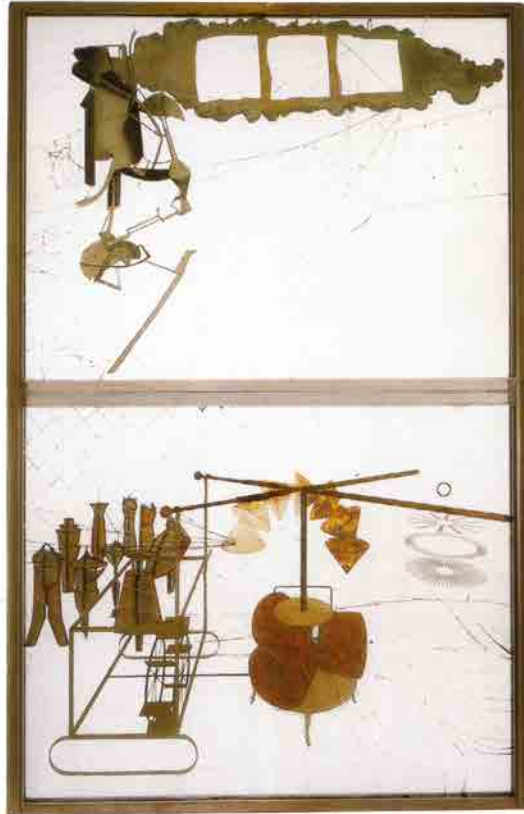
El soporte material de la obra *Gran Vidrio* es doble: el cristal del cuadro y el papel de las notas. Dos paneles de cristal de posición vertical componen el cuadro; el marco de los paneles separa los dos aparatos de la obra: el mundo de la Novia y el de los Solteros. Sobre numerosos trozos de papel, recopilados en una serie de *Cajas*²², fueron apuntadas las ideas acerca del *Gran Vidrio* y fueron dibujadas las formas de los aparatos representados sobre el cristal. En las *Cajas* se incluye todo tipo de documentación gráfica, verbal e icónica.

Las notas en su conjunto son una acumulación de pensamientos relativos, estricta o indirectamente, al *Gran Vidrio*²³. Cada una de las notas está escrita en un trozo de papel particular pero sin que el autor indicara una secuencia determinada entre ellos. Incluso para evitar una secuencia-lectura definitiva, Marcel Duchamp tuvo la intención, en principio, de agregar los papeles de las notas en un único «libro redondo» sin «principio ni fin» [Duchamp, 1998:45]. En este «libro redondo», la posición de cada una de las notas

²¹ Marcel Duchamp «confided to Robert Lebel that he had always intended to “reduce the Glass to as succinct an illustration as possible of all the ideas in *The Green Box*, which would then be a sort of catalog of those ideas...the Glass is not to be looked at for itself but only as a function of the catalog I never made”» [Schwarz, 1969:7].

²² La primera caja, la *Caja de 1914* fue montada antes de la ejecución de la obra gráfica sobre vidrio mientras la *Caja Verde* se publicó en 1934, cuando Duchamp ya había abandonado su ejecución (1923); la última, la *Caja Blanca* se publicó más tarde, en 1964, para incluir aquellas notas relativas al *Gran Vidrio* inéditas hasta aquel momento. La *Caja de 1914* fue editada en cinco copias. Se trata de facsímiles fotográficos de 15 notas manuscritas y un dibujo titulado *Tener el aprendiz al sol*. La *Caja Verde* fue editada en 320 copias (20 de lujo y 300 regulares). Incluye 77 notas y croquis relativos al *Gran Vidrio* y 17 reproducciones de anteriores y posteriores trabajos de Duchamp. La *Caja Blanca* o “*A l’ Infinitif*” fue publicada en 150 copias. Se trata de 79 notas facsímiles redactadas entre 1914-1923 y excluidas de la selección de notas anteriores. El nombre “*A l’ Infinitif*” se debe al infinitivo en el cual la mayoría de las notas eran escritas. Al respecto: Schwarz, Arturo (ed.), *The Complete Works of Marcel Duchamp* (vol. II).

²³ Las notas incluyen descripciones, detalladas o breves, de las acciones-movimientos de los aparatos del *Gran Vidrio*, explicaciones de su función y definiciones de diversos elementos suyos. Entre ellas, se encuentra la explicación de principios generales de la composición y la fabricación del *Gran Vidrio*, como también proyectos tipo notas, es decir, ideas de proyectos futuros: *Infra-leve*, *Palabras Primeras*, *Diccionario «repasado y corregido»*, etc. Por otra parte, se incluye en ellas todo tipo de documentación gráfica e icónica, como bosquejos y dibujos de precisión para el *Gran Vidrio* junto con reproducciones y dibujos de ciertas obras relativas al *Vidrio*: *Tres zurcidos-patrón*, *Criadero de polvo*, *Tener el aprendiz al sol*, etc. Dentro del espacio de las *Cajas*, por tanto, cabe todo tipo de documentación gráfica, icónica y verbal.



Duchamp, Marcel, *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, incluso o El Gran Vidrio*, 1915-1923



Duchamp, Marcel, *La Caja Verde*, 1934



«para el texto de la Novia puesta al desnudo... Hacer un libro redondo, es decir, sin principio ni fin (ya sea que las hojas estén sueltas y sean ordenadas por la última palabra de la página repetida en la página siguiente (no páginas numeradas) – ya sea que el lomo esté hecho con aros alrededor de los cuales giren las páginas». Duchamp, Marcel, *Las Notas* (nota 66), p. 45-46

respecto a las demás sería definitiva, aunque incluso en este caso, la serie de las notas no compondría un texto con un inicio y un fin preestablecidos. *Las notas son como fragmentos de un texto inexistente; constituyen el borrador de un texto intencionadamente irrealizable por no cobrar nunca una forma definitiva.* En una carta a Jean Suquet de 1949, Duchamp explica: «A fin de cuentas el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos “estéticos”); debía ir acompañado de un texto de “literatura” lo más amorfo posible que jamás cobró forma» [Duchamp, 1978:31]. La puesta, al final, de aquellos «trozos de papeles rotos»²⁴ dentro de las *Cajas* indica, lo más elocuentemente posible, que no es propuesto ningún orden particular para consultar las notas²⁵: hipotéticamente cada lectura, a partir del mismo material gráfico, es irrepetible y única.

Se puede sostener que las *Cajas* proporcionaron a cada uno de estos trozos de papel, escritos y dibujados, un cierto tipo de libertad, *una dimensión espacial*. Cada nota tiene la posibilidad de acercarse con otra cualquiera y, de este modo, se componen trayectos conceptuales de dirección cada vez indefinida²⁶, aunque siempre sin salir fuera del contorno “conceptual” que las *Cajas* demarcan. Se trata de un *espacio* donde la vecindad aleatoria entre las notas determina las contigüidades entre los contenidos de ellas y es, únicamente en su interior y gracias a sus interrelaciones, donde se da a cada una de las notas un cierto sentido.

Ahora bien, el soporte material de la obra es doble. La superficie del cuadro no es el lienzo-fondo neutro de una pintura, sino que es una tabla de vidrio *transparente*²⁷ de un

²⁴ «En el caso de la *Boîte* de 1913-14 se trata de algo diferente. No la concebí como caja sino como notas. Pensé reunir en un álbum, como en el catálogo de Saint-Etienne, los cálculos, las reflexiones, sin relación entre sí. Se trata a veces de trozos de papeles rotos... Yo quería que ése álbum fuera junto con el *Verre* y que pudiera consultarse para ver el *Verre* debido a que, en mi opinión, éste no debía imitarse en el sentido estético de la palabra. Se tenía que consultar el libro y ver ambas cosas a la vez. La conjunción de las dos cosas hacía desaparecer por completo todo el aspecto retiniano, que no me gusta nada. Era muy lógico» [Duchamp, 1984:63].

²⁵ «The notes were not published in any logical or chronological sequence. In fact, each note or sketch included in the three Boxes was reproduced on a separate piece of paper the “pages” were loose and free to shuffle about» [Schwarz, 1969:6].

²⁶ A pesar de la organización, propuesta por Schwarz en su tomo monográfico, de la reproducción del conjunto de las notas *Marvel Duchamp: Notes and Projects for «The Large Glass»* (1969), en el fondo, la lectura que Duchamp propuso fue aleatoria. Si elegimos tres notas de las de la *Caja de 1914*, por ejemplo, la nota 32, 47 y 9, el texto en sucesión de estas tres notas sería el siguiente: «La *perspectiva lineal* es un buen medio para *representar* igualdades *en diversidad*; es decir que el equivalente, el parecido (homotético) y el igual se confunden, en simetría perspectiva». [...] «Hacer un cuadro de *azar feliz o infeliz* (dicha o desdicha)». [...] «Un mundo en amarillo. El puente de los volúmenes por encima, por debajo de los volúmenes, para ver cómo pasa la golondrina» [Duchamp, 1978:33-34, 1969: n.32, 47, 9].

²⁷ «Pierre Cabanne: —¿Cómo se le ocurrió la idea de utilizar el vidrio? Marcel Duchamp: —Por el color. Cuando pintaba utilizaba un grueso vidrio como paleta y al ver los colores desde el otro lado comprendí que allí había algo interesante desde el punto de vista de la técnica pictórica. La pintura siempre se ensucia, amarillea o envejece al cabo de poco tiempo debido a la oxidación; ahora bien, mis propios colores se encontraban totalmente protegidos, por tanto el cristal era una forma de conservarlos a la vez puros y bastante tiempo sin cambios. Inmediatamente apliqué esa idea de vidrio a *La Mariée*. P.C. —¿No tiene el vidrio otro significado? M.D. —No, no, en absoluto.

grosor y tamaño determinado, instalada en un sitio como cualquier otro objeto. Por otra parte, las notas, en tanto que escritas sobre trozos de papeles rotos, no componen un libro sino que conservan inalterado el instante de su fijación; son efectivamente *documentos*, registros guardados aunque desordenados en las *Cajas*. Pero la fijación en vidrio provoca, merced a su transparencia, un desconcierto: ¿cómo podemos estar seguros de que el espacio donde las figuras del cuadro se inscriben sea distinto al espacio donde el objeto-vidrio se instala? De hecho, la transparencia ha sido la noción donde Duchamp encontró la respuesta a la cuestión planteada a lo largo de toda su obra y formulada, bajo diversas expresiones, por la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX: ¿Cómo puede ser representado «artísticamente» el continuum del espacio verdadero cuatro-dimensional?²⁸

La transparencia, evidentemente, suprime el fondo de las imágenes pictóricas y, merced a ello, el espacio pictórico se fusiona con el espacio del espectador. En concreto, las figuras dibujadas del *Gran Vidrio* parecen flotar dentro del espacio donde el objeto-vidrio está instalado, mientras los paneles del cristal son “atravesados” por la mirada del espectador²⁹. La transparencia rompió con ese continuum ilusorio de las pinturas del pasado, que la semejanza entre la cosa representada y su figura bi-dimensional aseguraba³⁰. En lugar de ello, las figuras dibujadas sobre el plano del cristal parecen

El vidrio, al ser transparente, podía dar su máxima eficacia a la rigidez de la perspectiva, también hacía prescindir de toda idea de «pasta», de materia. Yo quería cambiar, tener un nuevo acceso» [Duchamp, 1984:61-62].

²⁸ Molderings Herbert en su ensayo titulado *Duchamp and the Aesthetics of Chance. Art as Experiment* (2010) explica el papel que la transparencia jugaba en la reflexión duchampiana: «Just as the three-dimensional eye does not see a line in a surface as an impenetrable wall, the four-dimensional eye –Duchamp assumes– will not see a three-dimensional body as a solid, impenetrable obstacle but as a transparent object visible simultaneously from all sides. Thus, according to Duchamp, the hypothetical four-dimensional perception of the three-dimensional world is characterized by transparency» [Molderings, 2010:14-15].

²⁹ «El cambio del soporte y la transparencia del cristal entrañan la *eliminación del fondo*, que en la tradición pictórica occidental ha desempeñado siempre una función destacada. La obra tiene un anverso y un reverso, y nuestra mirada no se ve limitada por su superficie, sino que se desplaza *a través* de ella» [Jiménez, 1997:27].

³⁰ «In choosing glass instead of canvas as the projection plane for his fictitious love machine, Duchamp interpreted Leonardo da Vinci's definition quite literally and materialized the virtual plane that intersects the rays of the visual pyramid –that invisible plane inherent in any perspectively executed painting– in a form of a real “parete di vetro”. By rendering the opaque picture plane transparent, Duchamp integrated the imaginary picture space on this plane into the viewer's real space. As the viewer looks at and through the wall of glass, the static, perspectively constructed virtual space on the picture plane merges with the real, three-dimensional spaces in front of and behind the glass, these spaces constantly changing through the coming and going of other viewers. At the same time, the viewer can focus his eyes on his own reflection looking at the work. In this way, the viewers standing on both sides of the glass become real and moving constituent parts of the work. At that point in time, Duchamp was evidently sure of having found a sensory equivalent of four-dimensional perception» [Molderings, 2010:18].

«detener el infinito»³¹ y, por tanto, podrían ser hipotéticamente proyectadas al espacio verdadero cuatro-dimensional.

En el *Gran Vidrio*, el soporte del cuadro en lugar de ser una superficie opaca, límite impenetrable para la visión, se torna en una materia transparente, casi *des*-materializada mientras que el espacio pictórico es *des*-naturalizado por no representarse como simulación “en perspectiva” del espacio percibido de manera visual. Por otra parte la nota, cuyo contenido y soporte material fue reproducido fielmente³², se torna en algo documentado, en una demostración de un acto de fijación más que en expresión de la creación artística, en un instante irrepetible y supuestamente imposible de detener. Las notas son el documento verbal del *Gran Vidrio*, siendo la concreción en bruto de los pensamientos de su autor. De su innegable veracidad, en tanto que registro del procedimiento artístico-creativo, adquieren su significado.

El carácter documental de las notas, por lo tanto, extiende la inherente idealidad del espacio lingüístico, al cual pertenece obviamente cualquier contenido textual, hacia su extremidad: la *des*-conceptualización del espacio lingüístico a favor del instante de fijación, a favor del gesto gráfico.

Así pues, el doble soporte material del *Gran Vidrio*, el vidrio y los trozos de papeles rotos, nos ha conducido a revelar la particularidad del *Gran Vidrio*, siendo una obra que funciona, simultáneamente como «artefacto lingüístico y visual» [Jiménez, 1997:28]. Por una parte, la palabra fue concebida como registro gráfico de la concreción en bruto del pensamiento y, por otra parte, el espacio imaginario de las figuras pintadas debía ser un *equivalente perceptual y no sensorial* del espacio verdadero cuatro-dimensional.

A través de esa operación, las interrelaciones entre la palabra, que se *des*-conceptualiza siendo el registro en bruto de lo pensado, y la representación, que se aleja de sus vínculos de causalidad basados en la semejanza, vuelven a establecerse. En el *Gran Vidrio* convergen la *región verbal*, menos “contaminada” por la metafóricidad del discurso, y la *región visual*, menos sometida a la representación “retiniana”³³, mientras el

³¹ «El plano del cristal es una manera cómoda de dar idea del infinito en 3 dimensiones. Será en ese plano donde se detenga el infinito en 3 dim.» [Duchamp, 1978:115, 1969: n.5].

³² En una entrevista con Michel Sanouillet de 1954: «Duchamp described how he assembled the components of *The Green Box*: “Twelve years after finishing, or rather after putting aside my Glass, I fell upon my working notes, scribbles at random on some hundred scraps of paper. I wanted to reproduce them as exactly as possible. So I had all of these thoughts lithographed in the same ink which had been used for the originals. To find paper that was exactly the same, I had to ransack the most unlikely nooks and crannies of Paris. Then we had to cut out three hundred copies of each lithograph with the help of zinc patterns that I had cut out on the outlines of the original papers”» [Schwarz, 1969:6].

³³ «Marcel Duchamp: –Yo mezclaba la historia, la anécdota, en el buen sentido de la palabra, con la representación visual, dando menos importancia a la visualidad, al elemento visual, que la que se da normalmente en un cuadro. Ya entonces no quería preocuparme del lenguaje visual...

Pierre Cabanne: –Retiniano.

M.D. –Retiniano por el hecho de ser consecuente. Todo se hacía conceptual, o sea, dependía de otras cosas, y no de la retina» [Duchamp, 1984:56-57].

principio sobre el cual se fundamenta la composición del cuadro, es, paradójicamente, de orden espacial.

La *ley de gravedad*, en palabras de Marcel Duchamp, es «el único Puente de Sensatez» en la obra [Duchamp, 1998:104]. Y es el único «puente de sensatez» porque el empleo del principio de gravedad permite la *proyección* de los aparatos de la Novia y los Solteros pintados sobre el vidrio al espacio del espectador, y regula, a través de un “juego irónico” de desvíos y encuentros, el intercambio entre la región verbal y la región visual. Ese convergir, de lo verbalmente retenido en las notas y lo representado espacialmente en el cuadro, es montado en la maquinaria duchampiana respecto al principio de gravedad.

Ahora bien, la ruptura que este principio produce entre la región verbal y la región visual de la obra, es irreparable sólo a primera vista. En el fondo, el principio de gravedad es *el regulador-modificador que permite el intercambio del contexto*, el paso “leve” en términos duchampianos, entre las notas “horizontalmente” puestas dentro de las *Cajas* y la espacialidad compartida del objeto-vidrio con las figuras del cuadro colocado “verticalmente”. Se puede sostener que esta primaria distinción de orden espacial entre la horizontalidad y la verticalidad, y todo lo que ésta metafóricamente conlleva, proporciona una herramienta de interpretar toda una serie de proyectos relativos, directa o indirectamente, al *Gran Vidrio*, respecto a las distancias y convergencias entre lo visual y lo verbal, entre lo espacial y lo gráfico, entre lo material y lo conceptual.

En la obra *Papeles de Caja Verde*³⁴ (1934-1935), las notas del *Gran Vidrio* cobran otro tipo de materialidad. En vez de textos destinados a la lectura, las notas son *objetos* exhibidos y, simultáneamente, *documentos* aunque esta vez no de la concreción de los pensamientos de su autor; siendo las planchas tipográficas de un cierto número de notas pegadas sobre la madera, comentan la imposibilidad de una posterior reproducción suya. En la obra *Papeles de Caja Verde*, las notas del *Gran Vidrio* se exponen en tanto que fragmentos materiales de las *Cajas*, pero descontextualizados desde el espacio que las *Cajas* franquean. En dirección inversa, otra vez dentro de una caja, esta vez en la *Boîte-en-valise* (1935-1941), «el museo portátil»³⁵ de Duchamp, las obras se exponen en tanto que objetos colocados dentro de la caja-museo.

³⁴ Un ensamblaje de notas, esta vez fijadas de manera definitiva, constituye la obra *Papeles de Caja Verde* (1934-1935), regalo de Duchamp a Man Ray. Duchamp seleccionó unas planchas de plomo usadas para la impresión de las notas manuscritas de la *Caja Verde* y las fijó sobre una tabla de madera. Por encima de cada una fue pegada la copia en papel de la nota apropiada.

³⁵ «James-Johnson Sweeney: —¿Y tu *Maleta*?

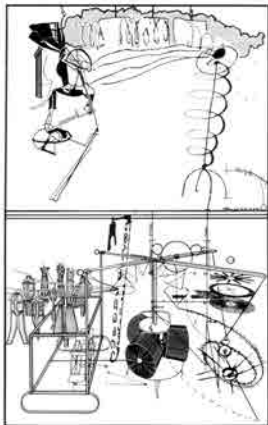
Marcel Duchamp: —Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trataba de reproducir estos cuadros que tanto me gustaban en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces me ocurrió la idea de la caja en donde todas mis obras se hallarían recogidas como en un museo en miniatura, un museo portátil, y eso explica que lo instalara en una maleta» [Duchamp, 1978:160-161]. Entre ellas el *Gran Vidrio* en tanto que *fétiche* fue reproducido sobre una hoja de plástico transparente.



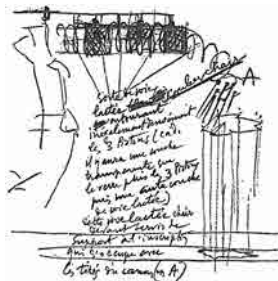
Duchamp, Marcel, *Papeles de Caja Verde*, 1934



Duchamp, Marcel, *Boîte-en-valise*, 1935-1941



Suquet, Jean, *El Gran Vidrio* si fuera completo según las notas de Duchamp. Duve, Thierry de (ed.), *The Definitely unfinished Marcel Duchamp*, p. 115



Vía Láctea, 1915. Caja Verde, nota 82. Duchamp, Marcel, *Duchamp du Signe*, p. 47



Duchamp, Marcel y Man Ray, *Criadero de polvo*, 1920

Sobre la superficie vítrea dominada por la Novia, Duchamp tuvo la intención (al final no realizada³⁶) de añadir una inscripción en movimiento, «una inscripción móvil», sobre un fondo de «transparencia menor»³⁷ (a lo mejor una superficie superpuesta al *Vidrio*). Las «unidades alfabéticas» situadas en la “Vía Láctea” se moverían, como si fuera «una especie de *caja de Letras*» [Duchamp, 1978:48, 1969: n.77³⁸], trasmitiendo las demandas-mensajes de la Novia a los Solteros, pero sin tener «un orden riguroso de izquierda a derecha» [Duchamp, 1978:48, 1969: n.77]. Una superficie cristalina semitransparente y además en la «parte m.[ás] importante del cuadro (gráficamente como superficie)»³⁹, constituye una grieta en la espacialidad de los aparatos donde *surge lo verbal situado espacialmente, y además atraído por la gravedad*. Si fuera realizada esta intención, lo que se inscribiera sobre el *Gran Vidrio* no serían ya fragmentos del material escrito de las notas en su coseidad (como en el montaje *Papeles de Caja Verde*). Esta «inscripción móvil» se compondría de palabras en su «ser plástico», en las cuales se habría suprimido la sintaxis y la musicalidad de su pronunciación; es decir, se compondría de unidades elementales gráficas «en movimiento»: letras “espaciales”, y por tanto, imágenes verbales.

Los Solteros reciben las letras de la inscripción en movimiento, que caen desde la parte superior de la Novia. En la fotografía titulada *Criadero de polvo* (1920), el cuadro mismo, como un objeto-texto puesto horizontalmente, recoge «todo lo que cae»⁴⁰ y la acumulación del polvo es el testigo de esa posición. El vidrio puesto en horizontal se convierte en un documento, haciendo que las figuras de los aparatos –apenas reconocidas– *se lean* como letras-marcas de un paisaje sobre una superficie, privadas de toda referencia espacial.

Notas que ya no se leen por ser exhibidas como objetos sobre una tabla de madera (*Papeles de Caja Verde*); *Caja* que no encierra la documentación gráfica sino que encierra objetos-obras de arte (*Boîte-en-valise*); inscripción sobre el cristal que está compuesta de

³⁶ «Se trata [la vía láctea] de un ente alargado, como un elipsoide deforme o una nube «[de estilo] Luis XV como las patas de molino [de chocolate]», que rodea a tres huecos vagamente cuadrangulares [...] Este elemento habría de servir como soporte de los mensajes o como fondo de una inscripción que nunca fue colocada» [Ramírez, 2006:131].

³⁷ «Utilizar quizás una transparencia menor (vidrio esmerilado o papel aceitado o engomado sobre el vidrio) que permita una opacidad provisional hecha de las salpicaduras subiendo y bajando. [Para la «Inscripción desde lo alto»] / expansión / 1914» [Duchamp, 1978:49, 1969: n.76].

³⁸ En la presente investigación, la numeración de las notas sigue la numeración propuesta por Arturo Schwarz en: *Marcel Duchamp: Notes and Projects for «The Large Glass»*. La traducción española proviene de *Escritos, Duchamp du signe*.

³⁹ En una de las notas de la *Caja Verde* Duchamp anotó: la «expansión cinemática [la “Vía Láctea”] es la parte m.[ás] importante del cuadro (gráficamente como superficie). Es, en general, el conjunto de sus espléndidas vibraciones: gráficamente, no se trata de simbolizar mediante una pintura exaltada este término afortunado –deseo de la novia» [Duchamp, 1978:52, 1969: n.1].

⁴⁰ «La *horizontalidad* se opone al postulado según el cual el arte se dirige sólo al sentido de la vista, y por tanto al hombre erecto. Con ello contradice la superioridad de la verticalidad y toda la metafísica ligada a la elevación. La horizontalidad no representa el punto de apoyo, sino la zona de recepción de todo lo que cae» [Ramírez, 1996:21].

imágenes verbales (“Vía Láctea”); el *Vidrio* acostado como documento que cultiva el polvo; condensando, a mi juicio y en pocas palabras, la maquinaria duchampiana de experimentar y así comentar «irónicamente» las distancias, las convergencias y los intercambios entre contextos, a primera vista incompatibles entre sí.

Con el *Vidrio* finalmente roto, se rompe el vínculo de las figuras de los aparatos con el espacio del espectador. En palabras de Duchamp, las grietas del *Vidrio* «devolvieron la obra a este mundo» [Ramírez, 2006:168], mostrando que la obra en vidrio, en tanto que objeto material, pertenece definitivamente al espacio de la experiencia común. Las grietas, huellas permanentes de la superposición de los paneles de vidrio, «devolvieron la obra a este mundo», aunque no la devolvieron al reino de las más viejas oposiciones de la estética occidental: entre lo verbal-visual, entre lo espacial-gráfico, entre lo material-conceptual.

La región verbal y la región visual se aproximan entre sí, pero no en tanto que una asociación natural, ni tampoco en su antítesis, sino cada vez en su “leve” desplazamiento, en el intercambio constante e «irónico» entre contextos diferentes. El *Gran Vidrio* franquea una *ampliada región*, finalmente *común* a partir de estos contextos, en principio incompatibles, donde la equivalencia y la semejanza son cuestionadas, y donde aquellas direcciones aparentemente incompatibles y divergentes pueden ser, en efecto, concordantes.

Hacia la escritura propia del *Vidrio*

La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, incluso es el título completo de la obra en cuestión de Marcel Duchamp. El título describe de modo literal una escena erótica, evitando un discurso poético que comúnmente se atribuye a una escena parecida. Pero las palabras del título resultan incapaces de transmitir de manera documental la escena, resultan incapaces de funcionar como el «equivalente verbal» de la representación pictórica⁴¹, porque en las figuras del *Vidrio* no se reconoce algo que pudiera ser una Novia o los Solteros. A primera vista, el cuadro no es la ilustración de la frase “La Novia puesta al desnudo por sus Solteros” y por lo tanto esta frase, sin ninguna explicación añadida, *no constituye una afirmación*⁴² según la cual lo que se ve es aquello que el título describe⁴³.

⁴¹ El abandono de la autoridad del código verbal en el arte moderno: «Un paisaje, una naturaleza muerta, un retrato, una alegoría, la descripción de un suceso histórico o legendario son versiones en color, volumen y textura de realidades que pueden expresarse con palabras. Podemos dar cuenta lingüísticamente del tema de una obra de arte. El lienzo y la estatua tienen un título que los relaciona con el concepto verbal. [...] En todos los casos, antes incluso de haber visto la obra, las palabras suscitan un equivalente gráfico específico en la mente. [...] Precisamente contra esa equivalencia o concordancia verbal se rebeló el arte moderno» [Steiner, 2000:39].

⁴² En el arte clásico, los títulos funcionan como afirmación: «El que una figura se asemeje a una cosa (o a cualquier otra figura) basta para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente,

Por mucho que las palabras describan, con precisión⁴⁴ y de manera anti-metafórica, la acción representada, este “incluso” del título quita de la frase “La Novia puesta al desnudo por sus Solteros” la posibilidad de funcionar como nombre para el cuadro. En tanto que adverbio, además «en la más hermosa demostración del adverbio»⁴⁵ como confesó Duchamp, quita de la frase “La Novia puesta al desnudo por sus Solteros” su función nominal, porque el “incluso” introduce la dimensión del tiempo⁴⁶ mientras el nombre, cualquier nombre por definición, debe quedarse inafectado por la espontaneidad del habla⁴⁷. Parece que la frase fuera extraída de un momento dado, de una hipotética narración acerca de lo sucedido en el cuadro, aunque de una narración que no describiera las imágenes pintadas⁴⁸.

banal, mil veces repetido y sin embargo casi siempre silencioso [...] «Lo que veis es aquello». [...] Lo esencial radica en que no podemos disociar semejanza y afirmación» [Foucault, 1981:49,50].

⁴³ «Los artistas arcaicos tenían que escribir sobre sus pinturas «esto es un caballo», «esto es una vaca», para que fuesen inteligibles. Tenía razón [un antiguo escrito griego] en cuanto a que el arte arcaico no había rechazado aún la escritura. [...] Con la supresión de la escritura del espacio pictórico, ese tipo de información tenía que ir en el marco; hubo que darle a la imagen un título» [Gombrich, 1997:163,164].

⁴⁴ Acerca de la impotencia, inherente a la lengua, de transmitir en precisión lo representado en un cuadro, Nelson Goodman comenta: «[...] *decir* qué ejemplifica el cuadro es cuestión de adecuar las palabras apropiadas de un lenguaje sintácticamente ilimitado y semánticamente denso. Por exacto que sea el término que apliquemos, siempre habrá otro tal que no podremos determinar cuál de los dos es realmente ejemplificado por el cuadro en cuestión. Puesto que el lenguaje es también discursivo, contiene términos que incluyen extensionalmente a otros, podemos disminuir el riesgo de error empleando términos más generales; pero la seguridad se obtiene al precio de la precisión» [Goodman, 1976:238].

⁴⁵ «Pierre Cabanne: –En *La Mariée mise à nu par les Célibataires, même* ¿qué significa la palabra *même*? Marcel Duchamp: –Generalmente, los títulos me interesaban mucho. En ese momento me ponía literario. Las palabras me interesaban. La unión de palabras a las que añadía la coma y *même*, un adverbio que no tiene ningún sentido puesto que no es *eux-même* y no se refiere ni a los solteros ni a la desposada. Se trata, por tanto, de un adverbio en la más hermosa demostración del adverbio. No tiene ningún sentido. Ese antisentido me interesaba mucho en el plano poético, desde el punto de vista de la frase. También le gustó mucho a Breton y eso fue para mí una especie de consagración. En efecto, cuando lo hice no sabía lo que valía. Cuando se traduce eso en inglés se pone *even*, se trata también de un adverbio absoluto y tampoco tiene ningún sentido. ¡Con mayor motivo debido a la posibilidad de la *mise à nu*! Es un sinsentido» [Duchamp, 1984:59-60].

⁴⁶ «Título definitivo: La novia puesta al desnudo por sus solteros, *incluso* para dar al cuadro el aspecto de continuidad y no dar pie a la objeción de haber hecho solamente la exposición de una batalla de muñecas sociales» [Duchamp, 1998:77].

⁴⁷ Michel Foucault describe así el acto de denominación: «Hablar o escribir no es decir las cosas o expresarse, no es jugar con el lenguaje, es encaminarse hacia el acto soberano de la denominación, ir a través del lenguaje, justo hasta el lugar en el que las cosas y las palabras se anudan en su esencia común y que permite darles un nombre. Pero este nombre, una vez enunciado, reabsorbe y borra todo el lenguaje que ha conducido hasta él o que se ha atravesado a fin de llegar a él. De tal suerte que, en su esencia profunda, el discurso clásico tiende siempre a este límite [entre las palabras y las cosas]; pero sólo subsiste al retroceder» [Foucault, 2006:122-123].

⁴⁸ «En lo que el cuadro es impotente [...] para engendrar un estado cinemático (real o ideal), el lenguaje puede explicar varias etapas de ese reposo, no descriptivamente [...]» [Duchamp, 1998:59].

«Especie de subtítulo: *Retraso en vidrio*. Emplear «retraso» en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso en vidrio –pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio» [Duchamp, 1978:37, 1969: n.7]⁴⁹. En esta «reunión indecisa» [Duchamp, 1978:37, 1969: n.7] entre las palabras “retraso” y “vidrio”, o entre las palabras del título, es como volver a dar un significado nuevo e *inventado* a las palabras, merced a la linealidad impuesta por el discurso. A través de la vecindad, que la escritura impone, entre palabras normalmente desvinculadas en el habla “racional”, se inventan⁵⁰ significados nuevos. Como en el caso de los *ready-mades*, en los que la frase «en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales» [Duchamp, 1978:164], de la misma manera, las figuras pintadas del *Vidrio* estaban destinadas a remitir las palabras hacia otras nuevas regiones menos “lingüísticas”.

Por lo tanto, las palabras tienden a una región donde vuelve a inventarse un nuevo tipo de lenguaje y las representaciones tienden a inventar una nueva iconografía. Y si lo que se esperaba, en palabras de Duchamp, fue «una disociación completa entre lo escrito y lo dibujado»⁵¹ para ampliar el alcance de ambos» [Jiménez, 1997:36], entonces ¿de qué manera el leer las notas y el ver el cuadro podrían funcionar en «conjunción» [Duchamp, 1984:63]?

En una de las notas de la *Caja Verde* leemos: «Coger un Diccionario Larousse y copiar todas las palabras llamadas «abstractas», es decir, que no tengan referencia concreta. Componer un signo esquemático que designe a cada una de estas palabras (puede componerse dicho signo con los zurcidos patrones). Hay que considerar estos signos como las letras del nuevo alfabeto. [...] Este alfabeto muy probablemente sólo se ajusta a la escritura de este cuadro» [Duchamp, 1978:41, 1969: n.29].

La intención ambiciosa de Duchamp consistía en la composición de un nuevo diccionario⁵² a partir de la búsqueda de aquellas palabras⁵³ que fueran menos

⁴⁹ La cita completa: «Especie de subtítulo: *Retraso en vidrio*. Emplear «retraso» en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso en vidrio –pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio. – Es simplemente una manera de llegar a dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro –hacer un retraso en todo lo general posible y no tanto en los distintos sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa. «Retraso» –un retraso en vidrio, como diría un poema en prosa o una escupidera de plata» [Duchamp, 1978:37, 1969: n.7].

⁵⁰ Además, la combinación más fértil para la invención, sostenía Henri Poincaré, es aquella formada por elementos pertenecientes a ámbitos muy alejados entre sí [Adcock, 1984:249].

⁵¹ «Buscando la eliminación del «título descriptivo», e incluso del concepto mismo del título, Duchamp intentaba producir *una ruptura* entre las asociaciones inmediatas de las imágenes y las palabras. Y eso supone poner de relieve la falta de fundamento de cualquier tipo de *naturalismo*, tanto *visual* como *lingüístico*. Así como el carácter de *signo, convencional*, de la expresión plástica y verbal» [Jiménez, 1997:38].

⁵² «Examinar un diccionario y borrar todas las palabras «indeseables». Añadir quizás algunas. –A veces reemplazar las palabras borradas por otra. Utilizar este diccionario para la parte escrita de vidrio» [Duchamp, 1978:93].

“contaminadas” por su función denotativa, es decir que fueran más “absorbidas” por el convencionalismo lingüístico⁵⁴. Entonces, la palabra rescatada de su propiedad como elemento lingüístico cobraría su «ser plástico» [Duchamp, 1998:163]. La plasticidad de la palabra no se debe a su posición dentro de una sucesión de palabras por escrito, ni tampoco a la musicalidad de la pronunciación de dicha sucesión de palabras. La sintaxis de su *ser-escrito* y el sonido de su *ser-pronunciado* son sólo dos modos de ser de la palabra. «Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra»⁵⁵, y en la obra de Duchamp, *la materia de la palabra* significa quitar de la palabra su función denotativa, su musicalidad poética, su función gramatical, su valor conceptual.

De esta manera, a *la palabra en tanto que materia* podría corresponder un particular *signo esquemático*, es decir una marca gráfica y, al mismo tiempo, signo sistemático del nuevo alfabeto del cuadro. Merced a este nuevo alfabeto visual volverían a inventarse las correspondencias entre significante y significado, pero ahora fundamentalmente en *una ampliada región común*, donde tanto las palabras, “incontaminadas” por el lenguaje conceptual, como las imágenes, “incontaminadas” por la representación retiniana, buscan precisar una nueva *institución* de sus interrelaciones. Los signos inaugurados por esta operación son los signos de la *escritura particular del Gran Vidrio*.

Leemos la explicación que Duchamp dio acerca del principio según el cual se compone el nuevo alfabeto de esa escritura: «De los diferentes movimientos inscritos en el cuadro redactar *una especie de índice de referencias* (del cuadro al texto y viceversa) croquis de referencia. Este texto tiene como objetivo explicar (y no expresar al modo de un poema), es decir, es una traducción yuxtalineal de la figura (cuadro). Esta traducción yuxtalineal, que no debe tener ya intención jeroglífica (el cuadro, él, es el dato jeroglífico de la Novia puesta al desnudo -), esta traducción no deberá ser a base de palabras y de

⁵³ «Condiciones de un lenguaje: Búsqueda de las «Palabras primeras» [mots premiers] («divisibles» únicamente por sí mismas y por la unidad)» [Duchamp, 1978:41, 1969: n.22].

⁵⁴ La convencionalidad en el lenguaje fue lo que Raymond Roussel comentaba “irónicamente” cuando jugaba en sus obras con palabras idénticas aunque de distintos significados, o con frases de sentido diferente aunque suenan como idénticas. «Fundamentalmente fue Roussel el responsable de mi Vidrio, *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*. Sus *Impressions d’Afrique* fueron las que me indicaron a grandes rasgos la línea que debía adoptar» [Duchamp, 1978:154], admitía Duchamp. La técnica poética de Roussel tuvo otro «tipo de oscuridad» que la operación de los surrealistas [Duchamp, 1984:60]. Montar juegos irónicos de palabras de este tipo o combinar palabras apartadas, a primera vista, muestra la *impotencia* que pasa inadvertida en la opacidad significativa del lenguaje todopoderoso. Montar este tipo de juegos de palabras es al mismo tiempo desvelar la dimensión poética del lenguaje y su convencionalidad. José Jiménez comenta: «En Roussel, Duchamp encuentra una poética centrada en la *no correspondencia entre palabra e imagen*, que convertirá en una de las claves principales de su propia obra. Es, al mismo tiempo, un uso del lenguaje que opera con una lógica no identificatoria y subvierte el principio de identidad» [Jiménez, 1997:31].

⁵⁵ «Materia, en el sentido en que se dice «materia de Bretaña» o «entrar en materia» o incluso «índice de materias». Aquel que toca, en este sentido, su materia, que encuentra simplemente las palabras necesarias. Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llamaban «selva», es, aunque calle, prisionero de las representaciones» [Agamben, 1989:19].



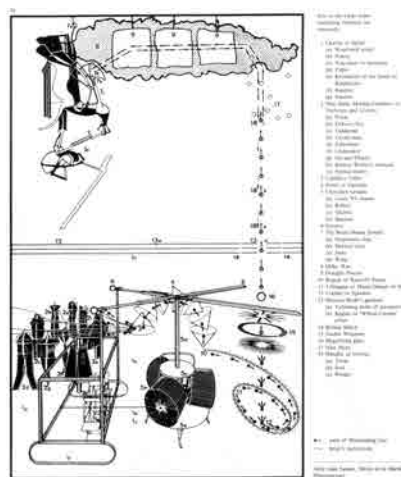
Duchamp, Marcel, *3 patrones zurcidos*, 1913-1914



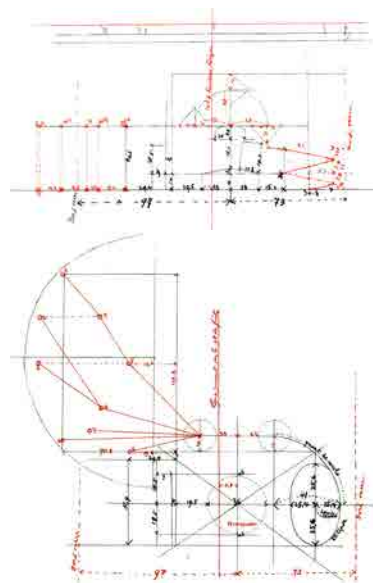
Patrón para los solteros. Duchamp, Marcel, *Red de zurcidos*, 1914



Duchamp, Marcel, *9 moldes viriles*, 1914-1915



Esquema para el *Gran Vidrio*, 1974. Suquet, Jean, *Miroir de la Mariée*



Aparato de los solteros (alzado y planta), 1913. *Caja Verde*, notas 94 y 93. Duchamp, Marcel, *Duchamp du Signe*, pp. 50, 51

letras, o al menos, el alfabeto empleado será totalmente nuevo es decir, sin relación alguna con las letras latinas griegas –alemanas– ya no será [fonético], sino sólo visual podrá ser comprendido con los ojos pero no podrá ser leído con los ojos o en voz alta – El principio de tal alfabeto será una *taquigrafía ideal*» [Duchamp, 1998:139].

Por tanto, la operación duchampiana de inventar una escritura propia del *Vidrio* se fundamenta en el principio de *taquigrafía*. Aunque “rápida”, la escritura no se priva de la *coherencia y sistematicidad* que debería caracterizar cualquier institución de signos convencionales. La inmediatez no hace la fijación irracional: la instantaneidad expresa más la falta de causalidad y motivación, que rige en general la institución del signo convencional. La inmotivación no hace que la fijación sea arbitraria; en oposición a la escritura surrealista, la escritura del *Gran Vidrio* está determinada por una *precisión* que no excluye a el azar y una *claridad* que no excluye a la contradicción.

En la lógica duchampiana⁵⁶, las relaciones de oposición e identidad no son obligatoriamente racionales y necesariamente verdaderas. Una cosa puede ser contraria a cualquier otra que ella no sea⁵⁷, mientras lo idéntico se cuestiona cuando interviene en la relación de identidad el devenir temporal: «En el tiempo un mismo objeto no es el mismo en el intervalo de 1 segundo» [Duchamp, 1998:21]. Esta «causalidad irónica»⁵⁸ en la maquinaria duchampiana, convierte la relación de oposición e identidad en relaciones arbitrarias pero no obligatoriamente ilógicas. A partir de estos principios “alterados”, un encadenamiento de silogismos puede llegar a conclusiones lógicas aunque no pragmáticas, mientras la coherencia entre los pasos sucesivos de este encadenamiento es controlado por la *claridad*: claridad en «la elección de palabras», cuyo sentido «no preste a equivoco»⁵⁹, y claridad que según una «lógica de apariencia»⁶⁰ en el encadenamiento de las

⁵⁶ En una entrevista de Marcel Duchamp a Laurence Stephen Gold: «My work has been an attempt to show that reason is less fruitful than we think [...] We think we find solutions through this function of rational thought but we do not. The mind is much freer than this type of thought would indicate» [Molderings, 2010:114].

⁵⁷ «Esto es un no-gato»: «La razón de Kant para llamar infinito a este tipo de juicio es la siguiente: al hacer el juicio de que el animal en cuestión es un no-gato he colocado con ello a esa criatura en el dominio infinito (o clase ilimitada) de aquello que no está incluido bajo el concepto de “gato”. Aunque el juicio infinito es un juicio afirmativo es, sin embargo, diferente del propio juicio afirmativo «Esto es un gato»» [Hartnack, 1997:46].

⁵⁸ «Impressed by the collapse of determinism in contemporary scientific thought, Duchamp at the time noted down the idea of an “ironic causality,” which in his case consisted in working out not just one single “necessary” cause-and-effect relationship but “two or several solutions” for the causal relationship between all the different events in the *Large Glass*» [Molderings, 2010:121].

⁵⁹ «Simplificar la ortografía: suprimir las letras dobles (siempre que esto no entorpezca la pronunciación). Llegar a una especie de *taquigrafía*, que evite los amplios desarrollos, explicación de una palabra cuando sea necesario, antes bien su ecuación taquigráfica que un discurso = Evitar todo *lirismo formal*; que el texto sea un catálogo– / *claridad*, es decir, elección de palabras cuyo sentido no preste a equivoco (no confundir esta claridad con la etimología de la palabra). Evitar la investigación etimológica y acercarse al sentido actual de las palabras: emplear los neologismos, argot...» [Duchamp, 1998:53].

⁶⁰ De la misma nota: «Repetir como en las demostraciones lógicas miembros oracionales enteros para no caer en el hermetismo: que toda idea, incluso la más confusa, pueda ser entendida

demostraciones lógicas es parecido a la «traducción»⁶¹, en los teoremas geométricos, de una proposición verbal a su subsiguiente.

A la palabra, a cada palabra de las notas, correspondería hipotéticamente un particular signo esquemático con el fin de traducir el texto completo de las notas, palabra por palabra, a las figuras del cuadro. Lo que garantizaba la «traducción» era la *precisión* en la institución de las correspondencias entre la palabra y la marca gráfica: las palabras debían ser «el instrumento de precisión» de la idea [Duchamp, 1998:59] y el dibujo debía ser absolutamente «seco»⁶², parecido al dibujo técnico. Mientras el principio para la fijación *precisa* de la idea en palabras se fundamenta en la búsqueda de aquellas palabras desvinculadas de su ser-lingüístico, el principio para la concreción de la forma de los aparatos se fundamenta en la aplicación del *azar en conserva*⁶³ [Duchamp, 1978:43, 1969:

claramente. Dar al texto el aspecto de una *demonstración* enlazando las decisiones tomados por medio de fórmulas convencionales de razonamiento inductivo en algunos casos, deductivo en otros. Cada decisión o acontecimiento del cuadro se convierte o en un axioma o bien en una conclusión necesaria, según una *lógica de apariencia*. Esta lógica de apariencia será expresada solamente por el *estilo* (fórmulas matemáticas etc.) y no despojará al cuadro de su carácter de: *mezcla de acontecimientos representados plásticamente*; pues cada uno de esos acontecimientos es una *excrecencia* del cuadro general. Como excrecencia el acontecimiento sigue siendo ciertamente sólo *aparente* y no tiene otra pretensión que una significación de imagen (contra la sensibilidad plástica)» [Duchamp, 1998:55].

⁶¹ Las demostraciones matemáticas eran, como Steiner observa, «una taquigrafía de proposiciones verbales» y no únicamente un encadenamiento de pensamientos abstractos anotados en símbolos matemáticos [Steiner, 2000:30]. La explicación de D' Alembert –que merece citarse aquí entera– es una prueba de ello cuando sostiene que los teoremas matemáticos-geométricos son una suerte de traducción a partir de una primera hipótesis: «Examinése una serie de proposiciones de geometría deducidas las unas de las otras, de suerte que dos proposiciones vecinas se toquen inmediatamente y sin ningún intervalo, y se advertirá que todas ellas no son sino la primera proposición que se desfigura, por decirlo así sucesivamente y poco a poco al pasar de una consecuencia a la siguiente, pero que sin embargo no ha sido realmente multiplicada por este encadenamiento y no ha hecho más que recibir diferentes formas. Es aproximadamente como si se quisiera expresar esta proposición mediante una lengua que se hubiera desnaturalizado insensiblemente, y se expresara sucesivamente de diversas maneras que representarían los diferentes estados por los que ha pasado la lengua. Cada uno de estos estados se reconocería en el contiguo; pero, en un estado más apartado, no podríamos discernirlo, aunque fuera dependiente de los precedentes y estuviera destinado a transmitir las mismas ideas. Podemos, pues, considerar el encadenamiento de varias verdades geométricas como traducciones más o menos diferentes y más o menos complicadas de la misma proposición, y muchas veces de la misma hipótesis» [D' Alembert, 1984:59].

⁶² En una entrevista a Sweeney, Marcel Duchamp confesó: «Me resultaba imposible acostumbrarme a la pintura salpicada al azar de las pinceladas sobre la tela. Quería volver a un dibujo absolutamente *seco*, a la composición de un arte *seco*, y qué mejor ejemplo de ese nuevo arte que el dibujo mecánico. Comencé a apreciar el valor de la exactitud, de la precisión, la importancia del azar...» [Duchamp, 1978:157].

⁶³ «Pierre Cabanne: –Los *Trois stoppages-étalons* están constituidos por tres planchas de cristal sobre las que se han pegado tiras de tela que sirven como fondo a tres hilos de coser. Todo ello está encerrado en una caja de croquet y usted lo definió como «azar en conserva».

Marcel Duchamp: –La idea del azar, en el que muchas personas pensaban en es época, también me interesó. La intención consistía, principalmente, en olvidar la mano, puesto que, en el fondo, incluso su mano es un producto del azar. El azar me interesaba como forma de ir en contra de la realidad lógica: poner algo en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo erecto horizontal de un metro de longitud que caía desde un metro de altura sobre el plano horizontal, a su antojo. [...]

n.99]. Las formas se componen a partir de unos moldes-prototipos, inmutables aunque originados por una fijación aleatoria.

Los signos esquemáticos de la escritura del *Vidrio* se fijan taquigráficamente⁶⁴, mientras la «traducción» del texto de las notas a una forma «con significación plástica» se realiza, a mi juicio, a partir de una *lectura en retraso*. Esta doble operación, *taquigrafía y lectura en retraso*, se describe detalladamente en una de las notas: «1° cada palabra guarda un *sentido presente* sólo definido de momento por la fantasía (algunas veces auditiva); la palabra aquí conserva casi siempre su especie; es o sustantivo o verbo o atributo etc. La frase tiene todavía su esqueleto (Ejemplos literarios Rimbaud, Mallarmé). 2° *Nominalismo*⁶⁵ [literal] = No más distinción genética específica numérica entre las palabras (mesas no es plural de mesa, comió no tiene nada en común con comer). No más adaptación física de las palabras concretas; no más valor conceptual de las palabras abstractas. La palabra pierde también su valor musical. Sólo es legible (en tanto que formada por consonantes y vocales), es legible por los ojos y poco a poco adopta una forma con significación plástica; es una realidad sensorial una verdad plástica en igual medida que un trazo, que un conjunto de trazos» [Duchamp, 1998:161,163].

Según una concepción nominalista⁶⁶, el *Gran Vidrio*, o más concretamente las figuras y las palabras que lo componen, carecen de toda referencia a algo excepto a ellas

Mis *Trois stoppages-étalons* están representados por tres experiencias, y la forma es algo distinta en cada una de ellas. Conservó la línea pero tengo un metro reformado. Se trata de un metro en conserva, si usted quiere, se trata del azar en conserva. Es divertido conservar el azar» [Duchamp, 1984:69-70]. En la *Caja Verde* se encuentra la idea de su fabricación: «Si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a su aire y da una nueva figura de la unidad de longitud» [Duchamp, 1978:33, 1969: n.97].

⁶⁴ «No es improbable que la rapidez en el escribir y en el leer refuerce la fusión de lo semiótico y de lo mimético en el ámbito de la lengua» [Benjamin, 1971:170].

⁶⁵ «Algunos se impresionan por este carácter de libre convención que se reconoce en ciertos principios fundamentales de las ciencias. Quieren generalizar exageradamente y al mismo tiempo olvidan que la libertad no es lo arbitrario. Llegan así a lo que se llama el *nominalismo* y se preguntan si el sabio no es juguete de sus definiciones y si el mundo que cree descubrir no es una entera creación de su capricho. En esas condiciones la ciencia sería cierta, pero carente de alcance. Si fuera así la ciencia sería impotente. Ahora, bien, la vemos diariamente obrar ante nuestros ojos. Esto no podría ser si no nos hiciera conocer algo de la realidad; pero lo que puede alcanzar no son las cosas mismas, sino solamente las relaciones entre las cosas; fuera de estas relaciones no hay realidad cognoscible. Tal es la conclusión a la que llegaremos...» [Poincaré, 2002:52-53].

⁶⁶ En el ámbito de las ciencias, por nominalismo se entiende la aceptación inmediata e inconsciente de un convencionalismo radical: entre los modelos explicativos de las ciencias y la realidad no existe ningún vínculo. La generación de científicos de finales del siglo XIX fue implicada a un debate acerca del valor y la validez de la ciencia. Se cuestionó, en aquel entonces, si toda teoría científica era la institución de modelos convencionales, coherentes en sí, pero carentes de realidad, y si al final cualquier modelo científico fuera una «creación de caprichos» del científico. Pero en el radicalismo de esta postura lo que se pasaba inadvertido, según Henri Poincaré, es el hecho de que la ciencia nunca ha podido alcanzar las cosas en sí y, por tanto, su potencia se halla en alcanzar las relaciones entre las cosas. Duchamp, en el eco de este debate, desvela con su arte y sus escritos el convencionalismo radical subyacente de las artes visuales —el «nominalismo pictórico» como lo denominó— parecido a aquel convencionalismo de las ciencias, con el fin de liberar la obra del arte del idealismo determinista que la ha concebido como expresión directa de la Verdad y como

mismas⁶⁷ en su conjunto y por tanto, lo que de la obra se puede alcanzar son las relaciones entre palabras y figuras, la nueva escritura en términos duchampianos, y nada más fuera de ella⁶⁸. *La única realidad y la única cosa cognoscible en la obra Gran Vidrio es este alfabeto visual, es decir la relación instituida y convencional entre las palabras y los signos esquemáticos.*

La escritura inventada del *Vidrio*, que pudiera conseguir la transparencia de sus significados merced a este nuevo, al final irrealizable, alfabeto visual, fue basada en el principio de la *taquigrafía* y su consecuente *lectura en retraso*. La palabra, que «guarda un *sentido presente* sólo definido de momento por la fantasía» en tanto que «legible por los ojos» -y no sólo por los “ojos” del entendimiento—, es decir, en tanto que *materia*, adopta «poco a poco» en una *lectura en retraso* «una forma con significación plástica». El «sentido presente» de la palabra se fija sólo en la «sincronicidad»⁶⁹ del gesto gráfico, mientras que las marcas gráficas de las palabras se convierten, a lo largo del intervalo que dura su «lectura», en forma.

El instante de la iluminación creativa, ahora, se concibe en términos escriturísticos. En la «sincronicidad» que dura, el pensamiento se concretiza en palabras y figuras a través de la sintonía y coordinación entre el gesto de escribir en palabras y el gesto de mostrar en figuras. Para la escritura propia del *Vidrio*, la diferenciación de los signos gráficos en icónicos y verbales carece de fundamento porque los signos de esta escritura adquieren su significado respecto a la «sincronicidad» de la fijación, y no de los medios bajo los cuales lo fijado se aparenta. Más allá de la invención de nuevos alfabetos o de la institución de cualquier sistema de notación, la escritura del *Gran Vidrio* nos remonta a aquellas escrituras mitográficas, previas a la institución del arte y a la partición de la marca gráfica en signo icónico y signo lingüístico, cuyos signos cobraban su sentido a partir de la recitación del mito.

campo de aplicación de leyes inmutables-metafísicas [Molderings, 2010:109]. Respecto al nominalismo en las artes de vanguardia: Adcock, Craig, «Conventionalism in Henri Poincaré and Marcel Duchamp», *Art Journal*, pp. 249-258. Y más en detalle del mismo autor: *Marcel Duchamp's Notes from the «Large Glass»; An N-Dimensional Analysis*. También: Molderings, Herbert, «The crisis of the scientific concept of truth» (cap. 6) en *Duchamp and the Aesthetics of Chance. Art as Experiment*, pp. 99-116.

⁶⁷ Herbert Moldernigs sostiene que los *3 Patrones Zurcidos* es el primer intento de Duchamp para realizar ese “nominalismo pictórico”. «Indeed, they confront us with the lines that are nominalistic figures inasmuch as they refer to nothing real except themselves, neither to an objective (mimesis) not to a subjective (expression) state of affairs» [Molderings, 2010:110].

⁶⁸ «In Duchamp's descriptions of art, as in Poincaré's descriptions of the world, the relationships between objects were more accessible than the objects themselves» [Adcock, 1984:252].

⁶⁹ Comentando las reglas que Duchamp imponía para la elección de sus *ready-mades*, Arturo Schwarz explica: la última regla «quizá guardara relación con lo que suele llamarse «inspiración», y en este caso también con un fenómeno que Jung bautizó como «sincronicidad», término, éste último, que indica un principio conector *acausal*. Así, mientras que la causalidad describe la secuencia de los hechos, la sincronicidad trata de la coincidencia de los hechos. En el contexto de la poética de Duchamp, significaba que el objeto elegido para convertirse en *readymade* debía encontrarse con el artista «en una especie de cita» [Schwarz, 2008:126].

La historia inventada de la Novia puesta al desnudo por sus Solteros, una historia cualquiera, podría ser contada o escrita en múltiples formas. Comentarios y fragmentos de esas posibles narraciones de la historia, cuya forma nunca se hizo definitiva, son las notas. La sucesión aleatoria de ellas no altera la estructura de la historia de la Novia con sus Solteros. Esta estructura es inseparable de la sintaxis figurativa (el esquema) de los aparatos en el cuadro. Mientras la narración no presta su forma al texto de las notas y a la escena pintada del cuadro, las palabras y las figuras *convergen* en la escritura del *Vidrio* sin alterar el contenido y la estructura de la historia. La *retórica espontánea* de las palabras y la *disposición de las formas compuestas por un azar* retenido de manera permanente, ambas fijadas en claridad y precisión, hacen que las palabras y las imágenes *converjan* como si se tratase de una mitografía moderna. Y convergen, mientras que no se puede reconocer una correspondencia punto por punto y palabra por palabra entre ellas⁷⁰. Pero esa falta no se debe a la diferencia de los modos expresivos icónico y verbal, sino al foco de significación, que se halla más en los experimentos de las posibles interrelaciones entre el texto y la imagen, que en la consignación de una historia por escrito.

Aunque esa escritura se ajustase «probablemente» sólo en el *Gran Vidrio*, no se trata de un “grafismo personal” secreto y, por lo tanto, inalcanzable para el espectador y la crítica. Por otra parte, por mucho que se exponga el *Vidrio* y que se reproduzcan las notas, las diversas interpretaciones parecen dejar «en reposo» el contenido de la obra. *El Gran Vidrio se mantiene herméticamente cerrado, no por guardar en secreto aquel alfabeto nuevo que nos permitiría su descodificación, sino porque la escritura propia del Vidrio establece una nueva economía signíca⁷¹ para comunicar una historia.* Aprender a leer esta escritura no significa acceder a la historia contada, ni tampoco captar su sentido. Por lo tanto, *la interpretación inicia y acaba dentro de esa nueva escritura taquigráfica y en su institución: «la idea global es, pura y simplemente, la ejecución»⁷²* confesó Duchamp, cuando le preguntaron acerca de su propia interpretación del *Gran Vidrio*.

⁷⁰ Lo mismo apuntó Arturo Schwarz acerca de la correspondencia exacta entre los textos de las notas y las figuras pintadas del *Vidrio*: «However, even though the notes provide an extremely significant background for the Glass, one cannot expect notes and Glass to show a point for point correspondence with each other. The notes are a body of poetic prose that constitutes a parallel with, rather than a running commentary on, the Glass. Since the notes and the Glass involve two different forms of expression, not all the notes have found a graphic resolution in the Glass, just as not all the elements of the Glass can be traced back to a literary expression in the notes» [Schwarz, 1969:8].

⁷¹ En un texto de 1924 El Lissitzky determina la noción del símbolo en el arte: «A symbol can have two derivations. Its meaning can be stipulated beforehand, by agreement –that’s the first derivation. [...] The second derivation is when a symbol is born, when it acquires its name later and when its meaning is revealed later still. That is why the symbols created by the artist are incomprehensible to us [...]» [Lissitzky, 1995:578]

⁷² «Pierre Cabanne: –Se han dado diversas interpretaciones de *Gran Verre*, ¿cuál es la suya? Marcel Duchamp: –No la tengo porque lo hice sin tener una idea concreta. Eran cosas que se iban presentando, a medida de que se iba haciendo la obra. La idea global es, pura y simplemente, la ejecución; se acabaron las descripciones tipo catálogo de las Armas de Saint-Etienne cobre cada

Pero si aceptamos que el texto y la imagen convergen en la escritura del *Vidrio* y también, si los signos gráficos de esta escritura se privan tanto de la representación retiniana como de la conceptualidad del lenguaje, entonces nos preguntamos: ¿no existe nada salvo la ejecución misma sobre vidrio?, ¿no existe ninguna referencia a un campo extra-escriturístico más allá de la escritura del *Vidrio*?

La proyección *infra leve*

Según la interpretación del *Gran Vidrio* por Rosalind Krauss⁷³, Duchamp concibió la obra como «una especie de fotografía» mientras las notas constituyen «un comentario al margen amplificado»⁷⁴. Como si se tratase del fotograma de una película cinematográfica, la imagen pintada sobre el vidrio parece una escena extraída de una historia, cuya explicación y descripción fragmentada se da en las notas. Pero ¿cómo interpretar la obra como una suerte de fotografía, dado que en las figuras no se reconoce «el orden del mundo natural»?

«Lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel», escribió Rosalind Krauss, «es el orden del mundo natural. Esta cualidad de transferencia o huella confiere a la fotografía su carácter documental, su innegable veracidad» [Krauss, 1996:226]. Y en otro lugar del mismo artículo afirma: «Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto» [Krauss, 1996:216]. Si pensamos que el *Gran Vidrio* es una de las imágenes sucesivas de una escena en desarrollo, de un mundo obviamente imaginario, entonces la «cualidad de transferencia», aunque no demostrada visualmente, permite que este mundo imaginario sea registrado *gráficamente*.

En concreto, si pensamos que las figuras más que representar de manera visual reproducen como un *equivalente perceptual*, y no sensorial, unos objetos imaginarios, entonces funcionan como índices más que íconos de esos objetos. Es decir, el significado de esas figuras pintadas se da no por su forma, sino por la «transferencia» del objeto representado-imaginario a la figura bi-dimensional, y de la palabra, que anticipa la

parte. Era una renuncia a toda estética, en el sentido normal de la palabra. Se trataba de no hacer otro manifiesto de nueva pintura» [Duchamp, 1984:62].

⁷³ Krauss, Rosalind, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, n. 3 y n. 4, 1977.

Traducido en español en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 209-235.

⁷⁴ «Si interpretamos que Duchamp concibió el *Gran Vidrio* como una especie de fotografía, sus procedimientos cobran pleno sentido: no sólo el señalamiento de la superficie con ejemplos del índice y la suspensión de las imágenes como sustancias físicas en el seno de la imagen, sino también la opacidad de la imagen en relación con su significado. Las notas para el *Gran Vidrio* constituyen un comentario al margen amplificado; como los pies de foto de los periódicos, que son absolutamente necesarios para su comprensión, la propia existencia de las notas de Duchamp –su conservación y publicación– atestigua la alteración de la relación entre signo y significado en su obra» [Krauss, 1996:217].



Duchamp, Marcel, *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, incluso* (fotografía), 1958

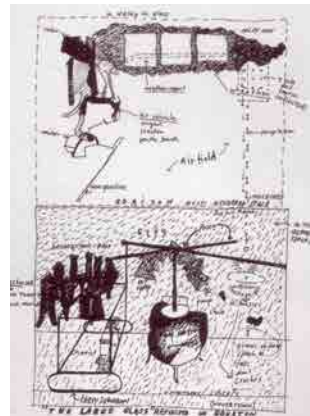


***proyección.** f. Acción y efecto de proyectar. || **Ópt.* Imagen que por medio de un foco luminoso se arroja sobre una superficie plana. || → *Geom.* y **Persp.* Figura que resulta en una superficie, al proyectar en ella todos los puntos de un sólido u otra figura.
proyector. p. a. de **Proyectar.** Que proyecta. || adj. *Geom.* Dícese

Diccionario ideológico de la lengua española, p. 686



Duchamp, Marcel, *El Gran Vidrio*. Fotografía de Marcel Jean, 1958



Lerup, Lars, *The Large Glass reflected on Houston*, 2000

concreción formal, a la figura bi-dimensional. Y esas «transferencias» tienen el sentido de un rayo de *proyecciones* incesantes y multidireccionales entre la figura pintada, la palabra escrita y el objeto representado-imaginario, *que asegura los vínculos entre ellos haciéndolos mantenerse a distancia entre sí.*

Las figuras pintadas, según Marcel Duchamp, son *moldes* para la fabricación de objetos imaginarios y también *sombras* de objetos existentes, aunque no presentes. El molde sería la imagen de $n-1$ dimensiones de un objeto imaginario de n dimensiones⁷⁵ y ese molde formal y gráfico —«aparición» o «aparición en negativo»— sería distinto de la forma visual —«apariencia» o «impresión retiniana»— de ese objeto, es decir del «conjunto de los datos sensoriales usuales que permitan poseer una percepción ordinaria de dicho objeto». Por consiguiente, a partir de la figura en tanto que molde, se podría hipotéticamente reconstruir el objeto verdadero y no el objeto presente dado por los sentidos. A medida que cualquier objeto proyecta una sombra⁷⁶, las figuras pintadas sobre el vidrio, en un proceso inverso, son proyecciones tri-dimensionales, una especie de sombras de la Novia y de los Solteros verdaderos (cuatro-dimensionales)⁷⁷, aunque imaginarios.

La sombra en el *Gran Vidrio*, a diferencia de la sombra en el mito pliniano donde la imagen pintada fue el perfil de la sombra proyectada sobre la pared de un hombre efectivamente presente, es la sombra de entes ausentes. Por consiguiente, la sombra no es un medio de imitación⁷⁸ que vincula la figura arrojada de un objeto con el objeto mismo,

⁷⁵«1° La apariencia de este objeto será el conjunto de los datos sensoriales usuales que permitan poseer una percepción ordinaria de dicho objeto (ver Manuales de psicología)

^{2°} Su aparición lo es el molde es decir: a) Existe la *aparición en superficie* (para un objeto como para un objeto de chocolate) que es como una especie de imagen-espejo *que tiene aspecto* de servir para la fabricación de este objeto, como un molde, aunque este molde de la forma no sea un objeto en sí mismo, es la imagen de $n-1$ dimensiones de los puntos esenciales de este objeto de n dimensiones. La apariencia de 3 dim. surge de la aparición de 2 di. que es el molde (formal)

b) Como otra parte de molde [—?] existe la aparición en colores *nativos*» [Duchamp, 1978:108, 1969: n.143].

⁷⁶ El silogismo duchampiano procede así: dado que un objeto tri-dimensional cualquiera proyecta una sombra bi-dimensional, de manera análoga un objeto cuatro-dimensional proyecta una sombra tri-dimensional [Adcock, 1984:252]. En esta analogía es evidentemente presente el procedimiento presentado por Henri Poincaré en su *Ciencia e Hipótesis* en el cual se propuso la traducción punto por punto de la geometría euclídea en geometría n -dimensional.

⁷⁷ Duchamp dijo a George Heard Hamilton y Richard Hamilton: «[...] anything that has three-dimensional form is a projection in our world from a four-dimensional world, and my Bride, for example, would be a three-dimensional projection of a four-dimensional Bride. All right. Then, since it's on the glass it's flat, and so my Bride is a two-dimensional representation of a three-dimensional Bride, who also would be a four-dimensional projection on a three-dimensional world of the Bride» [Adcock, 1984:252].

⁷⁸ «Duchamp traced the shadow of the ready-mades onto the surface of *Tu m'* with pencil. This technique (*calquer*) involves the “projection” of three-dimensional objects onto two-dimensional surfaces. The French term is interesting because a *calque* is not only a “tracing” but also an “imitation” or “close copy”. The ready-mades come out of the molds of mass-production techniques as close copies. The *calque* made from the shadow of a ready-made is itself a

sino que *denota la relación fáctica de una realidad con otra*, de los objetos presentes con las figuras pintadas y de las figuras pintadas con las cosas verdaderas. Por otra parte, las palabras en el *Gran Vidrio* indican más que expresan el «sentido presente», singular e individualizado⁷⁹, liberado de su ser-conceptual, «sólo definido de momento por la fantasía» [Duchamp, 1998:161] *proyectándolo hacia las figuras*.

Por consiguiente, las figuras y las palabras de la obra se dirigen hacia otra realidad no sensorial, ni gráfica o lingüística; se dirigen respectivamente hacia el *espacio verdadero* de *n*-dimensiones, aunque no percibido intuitivamente, y hacia la *realidad interna* de pensamientos, fantasías, sensaciones y vivencias, aunque no expresada como discurso coherente. En el *Gran Vidrio*, las figuras y las palabras no muestran a través de la semejanza ni expresan verbalmente un sentido, sino que indican algo que se halla en otro lugar y a distancia de ellos. Merced a este desplazamiento, y a lo largo de ello, se dejan las huellas de una cierta significación.

En la terminología duchampiana, ese desplazamiento indexical corresponde a la categoría de *infra leve*, (“infra mince” en francés). Una posible definición verbal de *infra leve* escapa «a nuestras definiciones científicas»⁸⁰ y su creación se debe a su «repetición frecuente». La categoría –y no concepto, hay que subrayar– de *infra leve* señala en general los casos de *separación* y, al mismo tiempo, *desplazamiento* de un algo a otro algo distinto al primero, acontecidos en cualquier región, ya sea verbal, visual, gráfica o espacial. Leemos entre las notas dedicadas a esta categoría: «analogía infraleve», «los proyectantes de sombras trabajan en lo infraleve», «la alegoría (en general) es una aplicación de lo infra leve», «pintura sobre vidrio vista del lado no pintado da un infra leve». También: «Separación infra-leve: 2 formas moldeadas en el mismo molde (?) que difieren entre sí por un valor separativo infra leve –Todos los «idénticos» por muy idénticos que sean (y cuanto más idénticos son) se aproximan a esta diferencia separativa infra leve» y, por último, «la idea de lo infra leve como “conductor” de la 2ª a la 3ª dimensión»⁸¹.

commonplace reproduction: a shadow can be cast by “any object whatsoever” [Adcock, 1984:254-255].

⁷⁹ Desde el ensayo de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* citado por Molderings: «Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto, en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando; en suma, con casos puramente diferentes. Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales» [Molderings, 2010:123].

⁸⁰ «Duchamp hablando con Denis de Rougemont [1945], dijo que «[lo infrafino es algo] que escapa a nuestras definiciones científicas. Yo he elegido a propósito la palabra *fino* [mince] que es una palabra humana, afectiva, y no una medida precisa de laboratorio [...] Es una categoría que me ha ocupado mucho desde hace diez años. Creo que por infrafino se puede pasar de la segunda a la tercera dimensión» [Ramírez, 2006:193].

⁸¹ Duchamp, Marcel, «Infraleve», en *Notas*, pp. 19-40. Respectivamente las notas: 2, 3, 6, 15, 35, 46.

Así pues, entre la infinidad de aplicaciones de la categoría, una separación-desplazamiento *infra leve* podría ser la separación entre dos cosas que se mantienen «irónicamente» a distancia, siendo la distancia la mínima posible, o también podría ser el desplazamiento entre ellas –en el sentido de una analogía, alegoría, o proyección– acontecido en la sincronidad del contexto-trama oral, en «el reposo instantáneo» o «extra-rápido», como escribía Marcel Duchamp.

El sentido no se halla expresado en las notas o mostrado en las figuras pintadas, tampoco se halla en la reproducción artística del espacio verdadero cuatro-dimensional o en la materialización de las ideas expresadas en conceptos, sino que se halla cada vez en el cruce de las *proyecciones* entre distintos ordenes espaciales, entre el mundo natural, el espacio verdadero y la realidad interna de la imaginación. El resultado de estas proyecciones se imprime en las figuras y las palabras de la obra. En tanto que signos, las figuras y las palabras indican el uno al otro, en espera de la institución de un hipotético alfabeto, un nuevo sistema visual, siendo los índices de las *proyecciones* entre los distintos ordenes espaciales, perceptual, imaginativo, lingüístico y gráfico. Esas *proyecciones* son *infra leves* porque los distintos ordenes espaciales –aunque concebidos en conjunción– se mantienen «irónicamente» a distancia y porque el desplazamiento «extra-rápido» entre ellos se efectúa en la sincronidad del doble gesto gráfico, de mostrar en figuras y escribir en palabras.

Hacia una espacialidad del soporte de fijación gráfica. □ *Vanguardia rusa*

Si en el *Gran Vidrio* las proyecciones entre los distintos ordenes espaciales: perceptual, imaginativo, lingüístico y gráfico, se imprimen al final en las figuras y las palabras de la obra doblemente fijada; qué sucedería si el arte pudiera instituir no *una nueva región* de interrelaciones, entre distintos y, en cierto grado, divergentes ordenes espaciales, sino que podría instituir *un nuevo espacio, al principio «construido» gráficamente*, cuyos signos gráficos no disimularan el orden del mundo natural, sino que proyectados hacia lo fuera de lo gráfico pudieran provocar, si no instituir, un nuevo revolucionario habitar.

Este había sido el programa, ambicioso obviamente, de la vanguardia rusa de entreguerras, el cual no pretendía partir de las formas del arte sino del espacio inicialmente gráfico, donde los signos del arte debían inscribirse. Para este fin, se cuestionó la espacialidad misma del soporte material donde se fijan las formas del arte y de la arquitectura. Y cuestionar la espacialidad del soporte de fijación, es decir cuestionar, en vez de las formas idealizadas, el espaciamiento o los intervalos entre las figuras retenidas gráficamente, es como volver al *grado cero del fenómeno del grafismo*. En esta indagación de los fundamentos, la intención particular y personalizada del autor o la categorización de los signos gráficos, según su modo de mostración, resulta insignificante a favor de un ampliado gesto gráfico que conlleva inherente el poder de generar y construir finalmente un nuevo mundo.

Los experimentos suprematistas y constructivistas enfocaban, en lugar de en el descubrimiento de nuevos medios expresivos, en la búsqueda de un nuevo espacio inicialmente gráfico, donde todas las formas del universo podrían encontrar su definitivo espacio de inscripción. De este modo, la anticipada institución de un nuevo espacio de los signos gráficos permitió que los signos del arte y de la arquitectura cobrasen su sentido, y así ganasen su validez. La cuestión entonces fue *cómo la verdadera y esencial estructura, y no la visual-fenomenica representación del espacio perceptual, pudiera integrarse en la obra de arte*. En otras palabras, la cuestión fue descubrir la verdadera estructura subyacente en el espacio perceptual, escondida hasta entonces detrás del «racionalismo de la perspectiva»⁸², que adoptándose a la *superficie-plano* bi-dimensional de la obra ayudaría al final en el resurgimiento *consciente* de esa estructura, esta vez *en el mundo*.

A pasar de las diferencias entre los artistas rusos, la preocupación común había sido la de poner en el centro de la actividad artística la posibilidad de construir, positiva y científicamente, una experiencia espacial nueva que se hubiera dado como verdadera, aunque no fuera efectivamente realizable. La pretendida representación “objetiva” de la realidad había sido por definición un fracaso y una ilusión, y por tanto no garantizaría la transmisión de esta experiencia espacial verdadera que la vanguardia rusa intentaba explorar⁸³. El nuevo arte prometía la construcción de un nuevo mundo, *estructurado* como si de conjunto de elementos constantes se tratase. Además, el término que fue aplicado para describir este nuevo arte no fue desde el principio “constructivismo” sino fue “strojnoe”-arte que tenía el sentido de un *arte constructivo* y también *estructural*⁸⁴.

⁸² «Lissitzky estaba seguro de que hay toda una parte de nuestra percepción de los fenómenos visuales que escapa a la razón humana, y que estas percepciones ambiguas, reprimidas por el racionalismo de la perspectiva, eran precisamente aquellas que una concepción verdaderamente abstracta del espacio debería ejemplificar. De ahí la caracterización del suprematismo como *irracional*» [Bois, 1990:31]. La búsqueda de la verdadera estructura del espacio fue parecida a la búsqueda en el campo del inconsciente óptico.

⁸³ Con la prosa ardiente que representa toda la época de la vanguardia, Malevich describe en sus manifiestos la salida hacia la in-objetividad en el arte: «I have transformed myself in the *zero of form* and have fished myself out of the *rubbishy slough of academic art*. I have destroyed the ring of the horizon and got out of the circle of objects, the horizon ring that has imprisoned the artist and the form of nature» [Malevich, 1995:529].

⁸⁴ El término “arte estructural” fue elegido por el lingüista Roman Jakobson, que participó en aquel entonces en el diálogo acerca del nuevo arte, como lo más apropiado para describir el espíritu del nuevo arte: «Malevich, Tatlin and Gabo described themselves for a short period as Constructivists because in their art, as Malevich formulated it, they were not concerned with creating parallel phenomena to nature, but rather, with constructing the world as a totality of permanent elements. Nevertheless, as Gabo remembers, these artists did not define themselves as Constructivists until 1920. Before that, they used a term derived from the Russian word ‘stroenie’ which contained both notions ‘construction’ and ‘structure’. [...] The word ‘stroenie’ has been generally translated by the word ‘construction’. However, the linguist Roman Jakobson, at the time a young poet and friend of Khlebnikov and Malevich, translated ‘stroenie’ by the word ‘structure’ and spoke of structural instead of constructive art» [Smolik, 2001:215-216].

El soporte de la fijación gráfica fue la substancia de la obra del arte y prometía, como explicaremos más adelante, la apertura hacia el espacio existencial. En concreto, el nombre, *superficie-plano*, que dieron al soporte de la fijación indica su doble dirección⁸⁵: *superficie*, donde la mano traza líneas y deposita el color⁸⁶, y a la vez *plano*, el cual permite la estructuración razonada de la forma en líneas rectas y precisas⁸⁷. De esta manera, la *superficie-plano* concede al soporte de la obra gráfica por una parte, la afectividad de lo táctil del gesto gráfico, y por otra, la inmaterialidad y lo ilimitable del fondo del trazo geométrico. En el suprematismo, la *superficie-plano* fue la *materalidad a-matérica* por ser esencial, el «elemento universal de expresión en pintura», la «esencia de la pintura», mientras que en el constructivismo fue la *materia por tratar*, y no la superficie neutra e homogénea, «la verdadera materia en pintura»⁸⁸.

Con el suprematismo de Malevich, el cuadro rompiendo su marco se hizo superficie *ilimitada, espacio infinito*⁸⁹. Esta superficie *inmaterial* es, para la fijación artística-

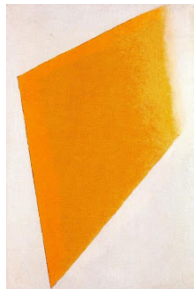
⁸⁵ Además, alrededor de esa dualidad catalogaban los artistas de la vanguardia las obras, en tanto que *composición o construcción*. Nicoletta Mislner resume el debate entre composición y construcción: «[...] it is on this ground of the dichotomy between the quality of the two- and three-dimensional that there arose that tension between construction and composition at the beginning of the 1920's in the Soviet Union [...]» [Mislner, 2002:239].

⁸⁶ «The treatment of colour problems independently of those of representation revealed the significance of the surface of the painting, which took over the function performed by illusion in representational painting. The surface was the material on which colour could be deployed. It was the first stage in the quest for a new form in painting, after its liberation from the subject. The retreat of painting from representation had an effect on the entire structure of the work of art making it closer to a construction and moving it further and further away from composition-based structural principles. The work of art ceased to be painted from nature, and began instead to derive its structure from the nature of the problems it treated. Thus the new form –the surface– required a new set of organizing principles» [Rodchenko, 1995:664].

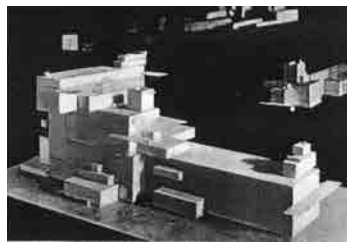
⁸⁷ «The value in painting of the freehand line and the colour-area with unclear boundaries, which we took from nature, is declining. The imprecise, broken line that the hand draws cannot complete with the straight, accurate ruled line, which gives precision to the structure. The craft of painting is striving to become more industrial. Drawing in the old sense is losing its value and giving way to the diagram or the engineering drawing. Faktura in painting... is being forced out by mechanical techniques... which make it possible to analyse colour, form and material scientifically» [Rodchenko, 1995:665].

⁸⁸ «The issue of *faktura* became critical. In the first phase of the development of the avant-garde the exploration of the expressive potential of *faktura* was related to the quest for pure creation in art, subjugated to the pictorial creation on a plane – ‘surface-plane’ – as a universal element of expression (whether in Burliuk's Cubo-Futurism, Larionov's Rayonism or Malevich's Suprematism). In the second phase, that of Constructivism, the focal objective became material essence of *faktura* and its potential for acting as a real material [...]» [Dabrowski, 2001:75].

⁸⁹ «El suprematismo entró en el mundo de los objetos, no pasando de lo bidimensional a lo tridimensional, sino rompiendo el marco del cuadro. Con la introducción del color blanco [...] Malevich extendió, por así decirlo, el espacio en el que los elementos planos flotaban hasta el infinito. Pero este espacio era fundamentalmente imaginario: cualquier plano blanco se convertía en un espacio infinito para los elementos de suprematismo bidimensional. Estos elementos abandonaban el cuadro y entraban en el mundo de los objetos, pero no entraban en el espacio real, sino a un espacio imaginario que podía formarse en la superficie de cualquier objeto» [Khan-Magomedov, 1990:38].



Malevich, Kazimir,
Pintura suprematista, 1917



Malevich, Kazimir,
Maqueta suprematista, 1923

Vanguardia rusa I



Malevich, Kazimir, *Dibujos*, 1920



Tatlin, Vladimir,
Contrarrelieve de esquina, 1915



Aleksandr Rodchenko detrás de su
construcción suspendida, 1921-1922

pictórica, una «materialidad a-matérica» la cual permite que se compongan elementos, según Malevich, con el fin de «crear un nuevo conjunto de energía». La «materia era sustituida por la energía» [Cooke, 1990:7] y el componer artístico era como un escribir, en el cual las letras y las palabras son en el fondo a-matéricas, como lo eran las formas suprematistas que pretendían cristalizar, sobre la superficie, la energía contenida en ellas. Esta finalidad de fijar en elementos a-matéricos algo puramente espiritual, que conduce al suprematismo, por una parte a privilegiar la escritura «con la pluma» frente a la «del pincel»⁹⁰, y por otra parte a elevar la arquitectura a una finalidad suprema y ulterior, siendo la unión armónica entre las energías dentro del espacio completo-total, unión acontecida en las construcciones en materia⁹¹. En la *superficie-plano* suprematista, tiende a incluirse todo lo espacial cuya liberación sería su extensión en el mundo, en la arquitectura⁹².

Lo ilimitable de la superficie suprematista se hizo, en los círculos constructivistas, *plano sólido por construir*⁹³: en los contrarrelieves de Tatlin se hizo cuerpo consistente material sobre el cual se montaban otros cuerpos (trozos materiales), o en las obras suspendidas de Rodchenko, lámina material cortada y descompuesta en figuras geométricas concéntricas, engarzadas entre sí. Tanto el cuerpo sólido de la “tela”, como la lámina “espaciada”, traspasan los límites de la bi-dimensionalidad, para salir hacia el espacio de las construcciones en materia. Incluso cuando el soporte material de la construcción no era un cuerpo sólido, la construcción, en tanto que procedimiento artístico, estaba determinada por el manejo cada vez de un material, ya sea el color, la

⁹⁰ «Por el pincel no es posible alcanzar lo que se puede obtener por la pluma. El pincel es confusión y no puede alcanzar las sinuosidades del cerebro; la pluma es más aguda» [Malevich, 1999:298]. Hacia el final de su vida (después de 1919) Malevich dejó de pintar y solamente escribía.

⁹¹ «El suprematismo, en su evolución histórica, ha tenido tres etapas: del negro, del coloreado y del blanco. Todos los períodos han transcurrido bajo los signos convencionales de las superficies planas al expresar, diríase, los planos de los volúmenes futuros, y efectivamente, en el momento actual el suprematismo crece en el tiempo, volumen de la nueva construcción arquitectónica. De esta manera el suprematismo se establece en relación con la tierra, pero en razón de sus construcciones económicas cambia toda la arquitectura de las cosas de la tierra al unirse, en el sentido amplio del término, con el espacio de las masas monolíticas móviles del sistema planetario» [Malevich, 1999:297].

⁹² «Habiendo establecido los planos determinados del sistema suprematista, la evolución ulterior del suprematismo, en adelante arquitectónico, la confío a los jóvenes arquitectos, en el sentido amplio del término, pues veo la época de un nuevo sistema de arquitectura sólo en él» [Malevich, 1999:299].

⁹³ «For all its revolutionary force, the Suprematist canvas remained in the form of a picture. Like any canvas in a museum, it possessed one specific perpendicular axis (vis-à-vis the horizon), and when it was hung any other way it looked as if it were sideways or upside down. True, sometimes only the artist noticed this. Of course, you are familiar with the other path: artists advanced from the infinity of the canvas towards its surface. They constructed outwards from it. This kind of painting reached its culmination in the contre-relief: material, painterly masses were attached to the surface of a board. But this, too, was only an illusion, another kind of painterly integration» [Lissitzky, 1995:578-579].

superficie o la línea⁹⁴. Como sostuvo El Lissitzky, la construcción es fundamentalmente una afirmación⁹⁵. En vez de concebir la forma artística como si fuera una imagen, la construcción es un situar la forma artística en el espacio, que le permitiera ser experimentada a través de todos los sentidos.

El suprematismo y el constructivismo concibieron respectivamente el soporte de la fijación artística alrededor de sus extremidades: como la *inmaterialidad en superficie* de un espacio ilimitado-infinito, que sueña saltar desde la superficie de la tela hacia las construcciones arquitectónicas futuras, y como *la solidez corpórea-estructural* de la superficie que, rompiendo con la bi-dimensionalidad del plano geométrico, tiende a ser una construcción volumétrica.

Pero nos preguntamos: para fundamentar un nuevo mundo, para fundamentar una nueva «interacción o influencia recíproca» entre el hombre y su espacio existencial, ¿porqué partir de la búsqueda de un nuevo espacio gráfico, en lugar de acudir directamente a la arquitectura y a su construir?

El mundo situado ante el hombre, escribió Sigfried Giedion, «es modificado por su presencia, le obliga a proyectar gráficamente su propia posición si desea relacionarse con él»⁹⁶. La verdadera y esencial estructura del espacio perceptual no es captada por el hombre en tanto que imagen espacial, sino sólo a la luz de la influencia recíproca entre el hombre y su espacio existencial⁹⁷. Y ese espacio, es la modificación conceptual del mundo hallado frente al hombre; es como hacerse propio, es decir domesticar, el mundo circundante. Esta modificación conceptual, la cual la vanguardia aspiraba a captar en un sistema y en la búsqueda de los principios, que pudieran convertir la imagen espacial en lo *propio* de la existencia del hombre, proyectándolo a una realidad soñada.

⁹⁴ «In structures executed on the surface, the ‘construction’ is only the projection of a potentially real structure, which in its surface form is merely a particular type of sketch or design, and not a construction as such. A construction, which in a strict and pure meaning of the word is the organization of an actual object, can only be realized as material. [...] Every system of construction requires the specific use of its own material, and every such system will be the invention or the perfecting of something, and not a reflection or a portrayal. [...] Construction may be defined as the system by which an object is assembled from appropriately used materials» [Rodchenko, 1995:665].

⁹⁵ «La construcción es aspiración a crear un objeto singular y concreto. A diferencia de la composición, la cual no hace sino discutir sobre diversas posibilidades formales, la construcción afirma. El compás es el cincel de la construcción, el pincel es el instrumento de la composición» [Lissitzky, 1973:58].

⁹⁶ Giedion, Sigfried, «Die Ungreifbarkeit des Raumes» (1965) citado por Christian Norberg-Schulz: «El proceso por el cual una imagen espacial puede ser transpuesta a la esfera emocional es expresado por el concepto espacial. Proporciona información acerca de la relación entre el hombre y lo que lo rodea. Es la expresión espiritual de la realidad que se halla frente a él. El mundo situado ante él es modificado por su presencia; le obliga a proyectar gráficamente su propia posición si desea relacionarse con él» [Norberg-Schulz, 1975:13].

⁹⁷ «[...] el espacio existencial no puede ser comprendido por causa de las solas necesidades del hombre, sino únicamente como resultado de su interacción o influencia recíproca con un ambiente que lo rodea, que ha de comprender y aceptar» [Norberg-Schulz, 1975:33-34].

Los artistas de la vanguardia rusa no intentaban retener gráficamente el mundo de la intuición inmediata, ni tampoco el mundo de la sociedad de sus años; proyectaban «gráficamente» la posición-condición esencial del hombre, en tanto que habitante del mundo, y la proyectaban, conducidos por la aspiración de que esta proyección conllevara la organización de un totalmente nuevo mundo. A la luz de esta postura, se puede entender lo que El Lissitzky escribió: «Para nosotros el espacio bi-dimensional es del mismo índole que el volumen tri-dimensional y es tan firme e inexorable como la tierra; y la superficie bi-dimensional es construida dentro del volumen tri-dimensional como lo es sobre la tierra» [Lissitzky, 1995:579]. Instituir un nuevo sistema de relaciones, entre el hombre y el espacio, dio a los artistas la libertad de transmitir una nueva experiencia espacial, que pudiera ser a continuación, proyectada hacia las construcciones arquitectónicas futuras.

Para retener gráficamente un parecido sistema de relaciones, El Lissitzky ejecutó una serie de dibujos bien conocidos, los *Prounen*⁹⁸ (“Proyectos para la Afiración de lo nuevo”) que formaban los «diagramas de acción», las «tablas operativas» [Bois, 1990:33] para instituir finalmente, esa nueva experiencia espacial en el mundo. No se trata de pinturas sino de mapas geográficos⁹⁹, de documentos¹⁰⁰; el cuadro que «antes estuvo de pie yacía ahora costado» [Lissitzky, 1973:52]. «Vimos que la superficie del Proun deja de ser cuadro, y se convierte en edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos, que ha de examinarse desde arriba e investigarse desde abajo. La consecuencia es que se destruyó el único eje del cuadro que era vertical al horizonte. Girando alrededor nos atornillamos hacia adentro en el espacio. Hemos puesto el Proun en movimiento y así logramos una multitud de proyecciones; nos encontramos en medio de ellas y las separamos. Estando en este andamio en el espacio, hemos de empezar a

⁹⁸ «I noticed that the visitors always asked: what does it represent? – for they were used to looking at pictures which had been produced on the basis that they were to represent something. My aim – and this is not only my aim, this is the meaning of new art – is not to represent, but to form something independent of any conditioning factor. To this thing I gave the independent name of Proun» [Lissitzky, 1968:358].

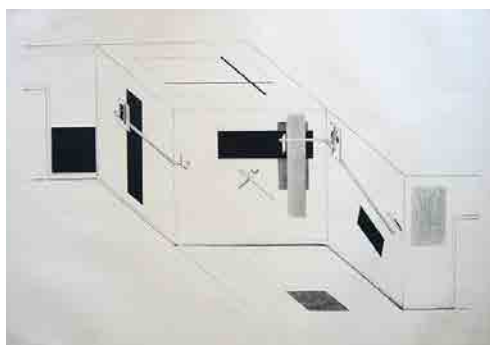
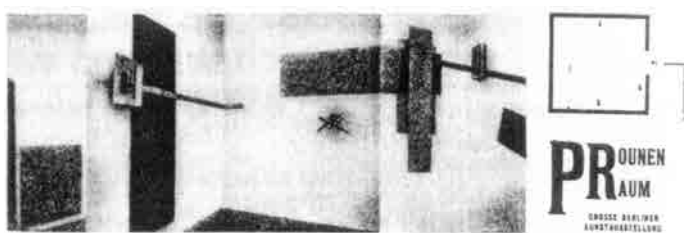
⁹⁹ «When we saw that the content of our canvas was no longer a pictorial one, that it had now begun to rotate even though, for the moment, it was like a geographic map, like a design or like a mirror with its reflections, and remained hanging on the wall –we decided to give it an appropriate name. We called it Proun» [Lissitzky, 1995:579].

¹⁰⁰ «En una carta fechada en 1923 escribe Lissitzky: “Sigo informándote sobre la pared en la que deberías colgar mi obra... Al crear este *Proun* no era mi intención cubrir una de estas superficies con un objeto decorativo. Debes tratar el problema de una manera adecuada, con sentido común, si lo que quieres es pedir armarios para estos documentos de mi obra. Posteriormente se les añadirán etiquetas en las que figurarán aquellas esferas de la actividad humana a las que los documentos pertenecen, así como las épocas en las que se originaron. Dices que los han colgado en las paredes de los museos. Yo no tengo la culpa de que los directores estén convencidos de la inhabilidad de sus lentes hasta el punto de que no se les ocurra jamás la posibilidad de idear otro modo de exposición.” Lo que está en juego aquí no es tanto su oposición al modo habitual de contemplar las obras de arte de los museos como el cambio de estatuas que Lissitzky desea para sus *Prounen*: ya no se trata de pinturas, sino de documentos, y como tales deberían mantenerse, es decir, en posición horizontal» [Bois, 1990:32].



El Lissitzky, *Proun*, 1920.
 Inscripción del dorso:
 «To understand the infinity of
 the world which surrounds us,
 we enclose it in the space of the
 circle, in which the elements are
 in a state of balanced rotating
 motion». Becker, Lutz (ed.),
Construction. Tatlin and after, p. 391

Vanguardia rusa II



El Lissitzky, *Prounenraum*, Berlín, 1923

marcarle. Cuando dirigimos las señales indicadoras de determinado tipo una hacia otra, en determinadas proporciones, entonces el vacío, el caos lo antinatural, se convierten en espacio, es decir: en orden, determinación, «gestaltung» [configuración]» [Lissitzky, 1999:307].

La posición del hombre dentro de esas configuraciones espaciales es cambiante y radicalmente indefinible. El espacio, que el *Proun* inaugura, no tiene su parecido en el mundo natural, su contenido no es pictórico. De la superficie se exilian las palabras¹⁰¹, porque la superficie «se convierte en edificio»; pero un edificio que no tenga una determinada función, medidas, proporciones o distancias objetivas, ni tampoco un terreno donde ubicarse¹⁰². Leyendo, y sólo así, los *Prounen*, en tanto a documentos yacentes horizontalmente, conduciría a la experiencia de esa nueva concepción del espacio, la que inauguraban los dibujos *Prounen*. En efecto, el *Proun* es el «fundamento universal», retenido en diagramas, para la construcción de una «única ciudad mundial». Concluye Lissitzky: «a través del *Proun* hemos llegado a la arquitectura» [Lissitzky, 1973:60,61]¹⁰³.

En el portfolio de los *Prounen* de 1923, Lissitzky incluyó un axonométrico del *Prounenraum*, en el cual el *sistema de posiciones*, inaugurado en los dibujos *Prounen*, fue adaptado por primera vez en tres dimensiones. Realizado como espacio de exposición – para la *Gran Exposición de arte* (1923) en Berlín–, el *Prounenraum* fue diseñado para ocupar una sala de 3x3x2,5 metros. Escribió al respecto Lissitzky: «las seis superficies (suelo, cuatro paredes, techo) vienen dadas; todavía no tienen forma; hay que dársela» [Lissitzky, 1999:334]. La aspiración del autor fue construir el prototipo, para cualquier organización espacial, basada en su *sistema de posiciones*: «el espacio es estructurado según las direcciones más claras. Vertical-horizontal o diagonal» [Lissitzky, 1970:127], y está configurado con formas y materiales elementales. Cada superficie-pared estuvo manipulada de manera particular. Uno cada vez, eje vertical, horizontal o diagonal, los

¹⁰¹ En el dorso de unas litografías *Prounen* se escriben “afirmaciones” (como el acrónimo de *Proun* señala) como las siguientes: «El *Proun* es el medio para la creación de un sistema nuevo para construir el mundo en el camino hacia el clasicismo del futuro» o «Para aprehender lo infinito del mundo que nos rodea, lo cerramos dentro de un círculo, en el cual los elementos están en estado de movimiento rotativo equilibrado». La “afirmación de lo nuevo” *por escrito* únicamente se puede efectuar en la otra cara, en el dorso, de los proyectos-*Prounen*.

¹⁰² «Note how Lissitzky’s *Prouns* do not rest on the earth’s surface, even if sometimes they seem anchored to it. [...] Flight, the negation of the laws of gravity, also carried a symbolical meaning, i.e. the liberation from three-dimensional, Euclidian space, from the Renaissance laws of linear perspective, and the possibility of exploring other geometries and multiple dimensions» [Mislser, 2002:170].

¹⁰³ «The *Proun* advances towards the creation of a new space, and by dividing it into the elements of its first, second and third dimensions passing through time, it (the *Proun*) constructs a polyhedral but uniform image of nature. We begin our work on the two-dimensional surface, we then pass on to three-dimensional, model constructions and to the needs of life. [...] Through the *Proun* we have now come to architecture –which is not accidental» [Lissitzky, 1995:581].

«ejes de la configuración espacial» como los denominaba, tenía el dominio sobre cada superficie por separado.

«En una exposición se circula. Por eso el espacio debe organizarse de manera que él mismo sugiera la circulación en él. La primera forma «dirige» hacia adentro a los que vienen de la gran sala, está puesta diagonalmente, y les dirige a la gran horizontal de la pared anterior, y desde ahí a la tercera pared, donde está la vertical. A la salida —¡alto!, abajo está el cuadrado, el elemento principal de toda la «*gestaltung*» [configuración]» [Lissitzky, 1999:334]. El dibujo axonométrico, mostrado en despliegue a través de la sucesión de las superficies-paredes, desdobra su sistema de articulación, concebido en movimiento¹⁰⁴. Al mismo tiempo crea la ilusión de un interior, pero sin referencia inmediata al hombre. Tanto en los dibujos *Pro unen* como en el *Pro unenraum*, la presencia, las medidas y la escala humana se omiten. Incluso la puerta en el dibujo axonométrico, dividida en la mitad, no funciona como entrada del hombre a un interior; marca el inicio y el fin de la sucesión de las superficies, el fin del recorrido.

El cuadrado yacente sobre el suelo, es la única indicación para distinguir el interior del exterior de la sala. Paradójicamente un cuadrado, hallado sobre el suelo, se convierte de una caja decorada a un interior habitado por el hombre. Marca la presencia tranquilizadora de un suelo, sobre el cual el hombre se sitúa, vive y actúa. Los diagramas *Pro unen* necesitan este marcaje de la posición, aunque sea «gráficamente», del hombre en el espacio, a partir del cual al hombre se le permitiese relacionarse con el espacio.

El intento programático de la vanguardia rusa fue inventar un espacio, sin ninguna referencia ni al orden del mundo natural, ni al espacio geométrico-lingüístico. Ese espacio inventado, verdadero aunque imperceptible, irracional aunque no subjetivo, debía ser *experimentado*¹⁰⁵, aunque explorado «gráficamente». Ese espacio, de los suprematistas y los constructivistas, acude directamente a una nueva experiencia espacial, construida al principio «gráficamente», que iba a ser proyectada hacia el espacio arquitectónico. Ese nuevo espacio, se puede sostener que, marca *el grado cero de una posible concepción del espacio de inscripción* porque *demuestra la esencial extensibilidad del gesto gráfico*, que para la vanguardia rusa *construye «gráficamente» sobre superficie una nueva realidad*, proyectada hacia el espacio arquitectónico, imprimiendo en ello sus principios y que para el proyectar arquitectónico, *franquea un nuevo espacio de interpretación* según el cual, incluso el gesto proyectual ulterior de construir, cobraría un sentido.

¹⁰⁴ «Pero sabemos que un punto material puede formar una línea [...] y que el movimiento de una línea puede crear la impresión de una superficie o de un cuerpo. Esto es sólo un indicio de cómo es posible, mediante cuerpos elementales, crear un objeto material, de modo tal que, en situación de reposo, constituya algo acabado en nuestro espacio tridimensional, pero que, puesto en movimiento, dé origen a un objeto de todo nuevo, o sea, produzca una nueva impresión espacial, que dura mientras dure el movimiento, que por tanto es imaginaria» [Lissitzky, 1970:131].

¹⁰⁵ Mikhail Matiushin declaró en 1923: «The retina must become the receptor of chaos, it must built a new perception of the world» [Misler, 2002:171].

LUGAR _el espaciamento de los signos gráficos

[*Geo-grafía*]

¿Puede existir un proyecto arquitectónico sin la escritura? ¿Puede existir una condición, según la cual el proyecto arquitectónico sería privado del gesto gráfico? Y si existiera una tal condición, ¿correspondería a un mero edificar sin proyecto?

Si concibiésemos la escritura proyectual y su texto como herramienta de mediación entre la idea y su materialización, es decir, como medio de representar sistemáticamente formas preconcebidas, entonces la pregunta acerca de la existencia de un proyecto sin escritura nos remontaría a aquel periodo pre-renacentista, cuando el sistema gráfico del representar arquitectónico todavía no había sido codificado. En vez de ello, y a medida que la escritura proyectual se considera como gesto más que como medio de representación, la búsqueda de una condición arquitectónica sin escritura nos dirige al pasado lejano de la historia del hombre, mucho antes de las primeras representaciones en planta y alzado, cuando apareció el fenómeno del grafismo, el origen de todo simbolismo.

El hombre de la mitografía experimentaba *lo propio* de su existencia, poniendo entre paréntesis el espacio y el tiempo profanos. En un sitio consagrado, y apelando a una exégesis mitológica del origen del mundo, el hombre vivía *en* su propia condición como habitante del mundo, convirtiendo las cosas o los espíritus que le rodeaban en algo significativo para él. «*Para vivir en el mundo*», escribió Mircea Eliade, «hay que *fundarlo*, y ningún mundo puede nacer en el «caos» de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo –el Centro– equivale a la creación del mundo» [Eliade, 1998:22]. Aquel «punto fijo», el *axis mundi* u *ómphalos* –el ombligo del mundo para los griegos– hace posible la «orientatio» [Eliade, 1998:51] y procura, a nivel simbólico, el vínculo y al mismo tiempo la ruptura, entre el cielo, la tierra y el subsuelo, es decir el vínculo entre las dimensiones del universo: la horizontalidad perteneciente a los mortales y la verticalidad, el eje sagrado, a las fuerzas divinas. Aquel «punto fijo», del cruce de las dimensiones simbólicas, fue un sitio efectivamente existente sobre la tierra, instituido en un momento del pasado remoto. Inventar, por lo tanto, un centro de apoyo absoluto, es decir un momento y un sitio consagrados, significa instituir una referencialidad espacio-temporal, según la cual el hombre *construye su mundo*.

Habitar el mundo, por tanto, es domesticar el espacio y el tiempo¹; es, al mismo tiempo, construir un cronotopos y cuidar² las coordenadas espaciotemporales de esta

¹ La toma de posición, del tiempo y del espacio, a través de los símbolos aparece como una domesticación, en un sentido estricto, del tiempo y del espacio, más allá de la construcción de un cobijo. Al respecto: Leroi-Gourhan, André, «La domesticación del tiempo y del espacio» (cap. XIII) en *El gesto y la palabra*, pp. 303-307.

² En la conferencia titulada «Construir, Pensar, Habitar» (1951), Martin Heidegger explica: «El verdadero cuidar es algo *positivo*, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia,

construcción, actualizándolas periódicamente³. A través de las reiteradas ejecuciones del ritual se conserva en vivo para la comunidad aquel gesto originario de la inauguración del centro, retenido dentro de la realidad profana, al principio en algo tangible: en la marca gráfica. La mano que traza los grafismos de los mitogramas es aquella que clava una estaca en el suelo para demarcar el entorno, que traza el surco del campamento futuro; es aquella que mantiene en lo abierto al mundo fundado.

Cada vez que el hombre traza las fronteras de su recinto o, según ellas, erige su cobijo instituye *séma*⁴: *séma*-marcas de la domesticación de su entorno, *séma*-signos—como el término *sema* denota— que no están simplemente *en* el espacio, sino que *son del* espacio que se hizo propio del hombre, pero también *séma-méma* reminiscencia en materia, es decir, monumentos de aquella institución de un espacio despejado del caos. Inscritas sobre superficie o sobre el terreno, estas marcas gráficas o esas construcciones elementales, constituyen el umbral que permitía el paso de un mero estar-en-el-mundo a un habitar-el-mundo. *El hombre, más que en un cronotopo inventado y conservado ritualmente, habita en la escritura, en la inscripción de algo significativo en la actualidad y la posición de su presencia.*

Aquel centro «de apoyo absoluto», donde las dimensiones del universo se congregan *aunque fuera simbólico*, fue hallado en un sitio determinado, precisamente en el sitio donde se desarrollaba el rito. En aquel entonces, las dos partes del símbolo todavía no habían sido unificadas a un nivel abstracto (espacio simbólico), sino que eran lanzadas a un punto existente, un centro *intra-mundano*. *Los símbolos, exposiciones sensibles de ideas, eran entonces índices intra-mundanos que siendo efectivamente presentes, invitaban al hombre a volver perpetuamente a descifrarlos.* Antes de la primera escisión del signo, promovida por la escritura fonética, en significante y significado, antes de la remisión del significante hacia la esfera simbólica de las ideas, las huellas sobre la tierra o los *séma*, aquellas construcciones elementales clavadas en el suelo, *significaban estando yacentes en un sitio real. Eran índices no de un más allá de la experiencia, sino índices de lo más cercano y propio del hombre: índices de su habitar.*

Por lo tanto, la aparición de la significación sucedió con la institución de un centro gráficamente determinado sobre el suelo y efectivamente localizable en el topos del ritual. Cada vez que la tierra fuera trazada durante la ejecución del rito, se cambiaba en «un espacio único y singular» [Rykwert, 1111:99], de la misma manera que el “aquí” está determinado como único y singular, cada vez que corresponda a un “yo” pronunciado

cuando propiamente realbergamos algo en su esencia; cuando, en correspondencia con la palabra, lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo. [...] *El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)*. Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión. Esta se nos muestra así que pensamos en que en el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra» [Heidegger, 1994:131].

³ «Todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como «espacio vital» es previamente transformado de «caos» en «cosmos»; es decir, que, por efecto del ritual, se le confiere una «forma» que lo convierte en *real*» [Eliade, 1985:20].

⁴ Ver también: [*Alfabeto*] en LÍNEA _lo trazado y la inscripción, p. 78 (nota 80).

por el hombre que lo ocupa. El espacio es precisamente el espacio compartido por todos los humanos, a medida que todos nosotros compartimos la condición, siempre activa, del “yo-hablo-aquí”, según la cual la voz suena en un sitio determinado. El espacio instituido, donde se dan los significados, es por consiguiente un «espacio lingüístico»⁵. De esta manera, el centro trazado sobre el suelo debe ser un sitio real donde, aparte del gesto gráfico, la voz sonaría, denominando y describiendo lo ejecutado por la mano. Durante la inscripción de un centro, el gesto de la mano junto con el gesto de la voz colaboran equilibradamente. Y ese centro proyectado, renovado con ocasión de que el hombre tuviera la intención de inscribir algo significativo en el mundo, prepara la futura erección de sus construcciones, *convirtiendo aquel centro de significatividad doblemente fijado, gráfica y verbalmente* –como cualquier otro consagrado por el ritual–, *en un sitio habitable, ya sea por los mortales o por sus dioses, es decir en lugar*.

Precisemos la cuestión formulada al principio: ¿puede existir un proyecto arquitectónico sin ningún tipo, en general, de inscripción? Aunque fuera posible cuestionar la existencia de un proceder arquitectónico, privado de la escritura proyectual, lo que no se puede dudar, sin embargo, es la completa ausencia de cierto tipo de inscripción en general. Antes que proyecto, la arquitectura ha sido el acontecimiento de inscribir aquellos signos que son del espacio, y no están en ello. Y siendo un acontecimiento de un momento y sitio definidos, *el gesto de la mano y el gesto de la voz se convocan conjuntamente en una centralidad simbólica y además habitable: se convocan en conjunción a la realidad de un lugar*. Por lo tanto, el proceder arquitectónico, antes de la invención del proyecto arquitectónico *stricto sensu*, fue un inscribir la tierra, fue en cierto sentido una *geo-grafía*⁶ más que una construcción, un *graphēin* sobre la *gaia* para instituir un mundo.

En consecuencia, el marcar la tierra para la institución de los lugares, siendo siempre y por sí mismo un proyecto, constituye *el gesto elemental y fundamentalmente arquitectónico*, mientras el *sema* –signo y mnema, significación y memoria– clavado en el suelo constituye *el proto tipo de toda construcción*. Y la *geo-grafía* constituye el gesto

⁵ Explica Ferrán Lobo: «el espacio humano es un espacio lingüístico, o sea, mental. Pero decir “espacio humano” ya es una licencia, porque no hay otro espacio que el humano. [...] No tenemos primariamente otra evidencia del espacio (ni del tiempo) que aquella que determina o “hace” la lengua. [...] ¿Qué propiedades esenciales tiene el espacio lingüístico? Del mismo modo que “yo” puede decirlo cualquiera que se “apropie” del lenguaje al enunciarlo, el “lugar” que es allí donde suena el lenguaje es por principio apropiable por cualquiera. El espacio es un espacio “común” donde cabe la posibilidad esencial de estar “en el lugar del otro”, en el lugar de todos. [...] El espacio es un espacio “dicho” (y “hecho”), no hay pues espacio donde la voz del hombre no suene. O más sencillo aún: el espacio es una institución y no simplemente un hecho ni una “intuición”» [Lobo, 2000:57].

⁶ Ferrán Lobo empleaba ese término “geo-grafía” para denominar el gesto arquitectónico elemental. «[...] ¿no tenemos que sospechar un origen idéntico de la arquitectura y la escritura?, ¿no son dos caras de la misma moneda, las dos caras del gesto gráfico elemental? [...] El gesto arquitectónico fundamental es el de marcar la tierra para instituir un mundo. *Templum* es, pues, la delimitación de la Tierra que constituye un mundo, en un sentido insólito es *geo-grafía*» [Lobo, 2000:67].

elemental arquitectónico, siendo un proyecto además *doblemente fijado, gráfica y verbalmente*.

Repetimos una vez más: el gesto de marcar la tierra franquea la posibilidad de la institución de los lugares⁷. Pero instituir lugares significa inscribir, dentro del ámbito inhabitado, un Templum⁸, una demarcación o un corte significativo; o significa inscribir, dentro de la densidad indiferenciada, un «clareado», empleando la noción heideggeriana, donde «cada cosa recibe su lugar propio» y donde, al mismo tiempo, el ser del hombre es «proyectado»⁹. Y eso equivale, metafóricamente, a un clareado dentro del laberinto del ser, un clareado para la existencia donde el ente es traído a la luz de su esencia, y es traído literalmente a una plaza, dentro de un entorno confuso y no-hogareño; una plaza que puede estar ocupada igualmente por todos los hombres.

El acceso al centro es siempre un camino laberíntico¹⁰. En lugar de quedar las cosas dispersas y sin dirección, siempre en camino, aquella demarcación, en tanto que clareado, «con claridad», tiene la capacidad de «congregar las cosas» en la «co-pertenencia». Y este «congregar», según Heidegger, es «entendido en el sentido de albergar que deja libres a las cosas en su comarca»¹¹. Así pues, *el gesto elemental arquitectónico es este marcaje que traza las fronteras de aquel «clareado», donde las cosas fueran congregadas según y respecto a aquel centro hallado en la realidad, en el cual el gesto de la mano y el gesto de la voz se encuentren en plena sintonía*.

⁷ «No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos *los que habitamos*» [Heidegger, 1994:130].

⁸ En una conferencia titulada «El templo» (2000), Eugenio Tρίας explicaba: «Todo templo es una demarcación: un recorte mediante el cual se deslinda un espacio despejado al que se asigna carácter sagrado. Se trata de un clareado, mediante el cual se *aligera* la densidad indiferenciada de un ámbito (quizás por la frondosidad de arbustos, de maleza o de árboles) de manera que quede, de pronto, resaltada una *claridad* en la cual pueden producirse, y oficiarse, eventos de naturaleza peculiar, de verdadera incidencia en la vida de una determinada comunidad. [...] Estos árboles talados y ese espacio clareado constituyen, de este modo, las premisas de una cita del hombre con lo sagrado (con sus ancestros muertos, con sus espíritus protectores o con sus dioses)» [Térias, 2000:195].

⁹ «En el abrirse del mundo como mundo, cada cosa recibe su lugar propio, esto es: es reconocida en su propio ser; o, lo que es lo mismo, en el proyecto global de mi propio ser, en el que en cada caso me encuentro, y sólo dentro de él, tienen sentido (o, si se prefiere, tienen lugar) esta y aquella y la otra posibilidad en el que yo me encuentro, el sentarme o el saludar a un amigo o el tomar mi bolígrafo para escribir. Mi propio ser, como proyecto en el que en cada caso me encuentro, y el abrirse del mundo como presencia de las cosas, son *lo mismo*» [Marzoa, 1974:200].

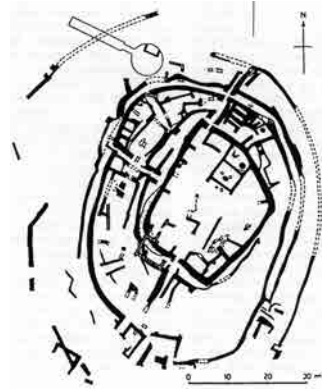
¹⁰ «El acceso al «centro» equivale a una consagración, a una iniciación», escribía Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (1957). Y concluye: «El «centro» es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. Todos los demás símbolos de la realidad absoluta (Árboles de la Vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juvencia, etc.) se hallan igualmente en un centro. El camino que lleva al centro es un «camino difícil» [...] y esto se verifica en todos los niveles de lo real: circunvoluciones dificultosas de un templo (como el de Barabudur); peregrinación a los lugares santos (La Meca, Hardwar, Jerusalén, etc.)» [Eliade, 1985:25-26].

¹¹ En «El arte y el espacio» (1969), Martin Heidegger afirma: «El lugar abre en cada caso una comarca, en cuanto que congrega a las cosas, dentro de ella, en la copertenencia. En el lugar juega el congregar, entendido en el sentido del albergar que deja libres a las cosas en su comarca» [Heidegger, 2003:129].



El *Templum* del cielo, siglo VI. Rykwert, Joseph, *La idea de ciudad*, p. 40

[*Geo-grafía*]



Asentamiento neolítico. Dimini, Grecia.



Estampa neolítica. Kastoria, Grecia



Supuesta escritura india. Gelb, Ignace J., *Historia de la escritura*, p. 74

De hecho, el gesto arquitectónico es siempre u-tópico por ser *ur*-tópico, es decir *archi*-(u)tópico: inaugura la posibilidad de la institución del lugar, antes que la realización de una obra arquitectónica particular que lo determine. Por lo tanto, la *geo-grafía* no corresponde a una etapa determinada de la historia de la arquitectura. Se trata, más bien, de una condición arquitectónica particular –una condición “oralista”, respecto a proyecto en su sentido estricto– según la cual *la arquitectura, y en concreto el proyecto arquitectónico, se concibe como gestos elementales de inscribir sobre la tierra y por consiguiente de instituir lugares. Una tal condición “de oralidad”, de un construir “inteligente” sin escritura proyectual, es subyacente a todo proyectar arquitectónico.*

Frente a la *geo-grafía*, la cual preservaba el procedimiento arquitectónico, obviamente elemental dentro del aquí-y-ahora del gesto gráfico-vocal, la representación en arquitectura ha sustituido aquella sincronidad del gesto gráfico por una serie de operaciones como la transposición o proyección que aseguran la salida de lo gráfico hacia el espacio real. Entre la inscripción de la *geo-grafía* y la escritura proyectual, sin embargo, se pueden trazar ciertos hilos de comunicación entre sí, precisamente en aquello que se ha considerado como texto en su sentido amplio, es decir en lo yacente de un procedimiento de *graphie in*. Mientras las huellas por escrito del proyecto arquitectónico han sido las líneas y las palabras, en aquel proyecto elemental, ritualmente ejecutado, para la fundación de una ciudad –para poner el caso más estudiado– lo yacente se podría afirmar que fuera lo trazado por el augur.

Lo que el augur trazaba sobre el suelo fue la proyección de la «ciudad ideal»¹². En concreto Joseph Rykwert, con ocasión de estudiar los rituales de la fundación de Roma en su conocido ensayo *La idea de ciudad*, escribía: «Trazar el diagrama tenía por objeto establecer el orden general del cielo en un lugar determinado, en cuyo centro se situaba el augur. Tal cosa sucedía en el momento en que el gran templo del cielo quedaba condensado en la forma ideal del diagrama augural. El orden celeste era luego proyectado sobre el territorio, que el augur contemplaba ante sí mediante la fórmula ritual. De ahí que nunca se nos diga qué forma había de adoptar el *templum* terreno» [Rykwert, 1985:40]. Siendo la realización de un esquema ideal geométrico y adaptable a cualquier emplazamiento destinado a la habitación, lo trazado en el ritual, el “texto” de la *geo-grafía*, que era un *diagrama* más que un esquema geométrico, y mucho menos plano topográfico en el sentido corriente del término.

El diagrama, siendo un intermedio entre proyección ideal y realización, podría ser trazado «haciendo gestos en el aire» o efectivamente trazado «sobre el suelo»¹³, pero no sólo por esta razón: «El *templum* quedaba delimitado por las palabras del encantamiento, los *verba concepta* que establecían una red mágica en torno a los accidentes del paisaje

¹² «La ciudad antes de ser un recorte efectivo producido sobre la tierra, con la pertinente asignación de límites y fronteras, o de muros sagrados que las consagran, o de puertas que permitían en ella circular al tráfico y a la ininterrumpida conexión entre los vivos y los muertos, o entre conciudadanos y forasteros, era sobre todo *ciudad ideal* que debía recortarse y demarcarse, a modo de templo, *templum*, *témenos*, en el cielo» [Trías, 2000:196].

¹³ Al respecto: Rykwert, Joseph, «El templum» en *La idea de ciudad*, pp. 37-43.

que designaba el augur. Era esta designación, no el esquema trazado sobre el suelo con ayuda de una vara, lo que fijaba los límites del *templum*» [Rykwert, 1985:41]. Por consiguiente la concepción, según la cual la escritura proyectual es una escritura esencialmente doble, parece adquirir un fundamento de otro índole. Podemos sostener que la doble escritura, de la presente investigación, rescata en cierta manera algo que a primera vista ha sido reprimido: la complementariedad primordial del gesto gráfico y el gesto verbal, para la realización de una obra arquitectónica.

Hay que subrayar, una vez más, que la *geo-grafía* mantiene en conjunción el gesto gráfico y el gesto vocal. Y lo hace, a medida que la esencia misma de la escritura posibilite la *con*-(dis)posición de lo lingüísticamente articulado con lo espacialmente configurado en el espacio de inscripción. Pero mientras la concepción de la escritura proyectual, en su doble manifestación, rescata en cierto sentido la sintonía entre los gestos gráfico y vocal, subyacente al cualquier gesto proyectual, ¿cómo podrían el proyecto y su escritura conseguir recuperar la unidad entre el gesto gráfico y el espacio real, unidad que la *geo-grafía* aseguraba por definición en tanto que inscripción de lugares? Al final, ¿es irreparable la escisión entre el inscribir y el escribir, producida por la expulsión de la inscripción desde el mundo material hacia un espacio gráfico representacional?

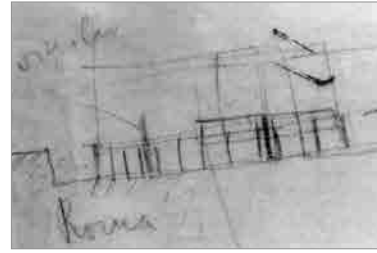
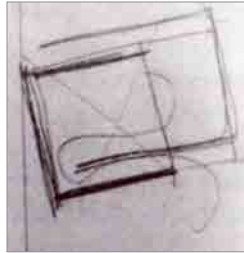
Entre la *geo-grafía* y la escritura doble proyectual se abre el espacio de inscripción. Y a partir de ahí, cualquier gesto de trazar y presentar un diagrama, y cualquier gesto de describirlo y denominarlo, intenta inaugurar un lugar, intenta instaurar una cierta unidad entre las representaciones-fragmentos de experiencia.

La topografía dantesca. □*Danteum I*

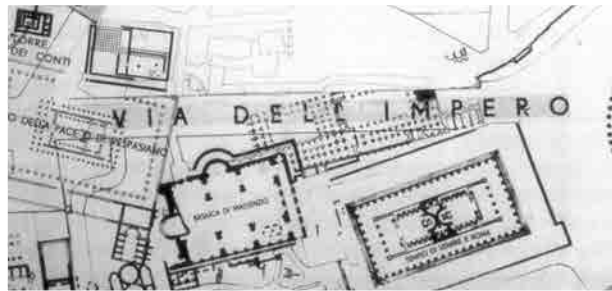
El *Danteum* fue proyectado entre 1938 y 1940 por los arquitectos Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri, pero sus obras nunca llegaron a iniciarse. Su documentación consiste en una serie de dibujos (croquis, dibujos a escala, perspectivas en acuarela y axonometrías) y un texto en forma de borrador, la memoria del proyecto titulada *Informe sobre el Danteum*. Redactado por Giuseppe Terragni, ese texto no es una descripción del producto final, sino que «adquiere un valor dentro del mecanismo interno del proyecto»¹⁴ por colaborar en plena sintonía con el diseño del edificio.

El inicio del proyecto fue marcado, en primer lugar, por un texto, la *Divina Comedia* de Dante, y en segundo por la configuración planimétrica de los Fori Imperiali de Roma, donde el edificio debía enmarcarse. El edificio debía ser un memorial en homenaje a la *Divina Comedia* y, al mismo tiempo, debía funcionar como centro de

¹⁴ El *Informe* «se presenta como la “razón” del Danteum, instrumento necesario que aclare los dibujos, a la vez, que revela su secreta estructuración genérica. Mostrar este nexo se convierte de esta manera en la característica más relevante del Danteum: de hecho, el escrito no es sólo una descripción y una lista de propósitos, sino que adquiere un valor dentro del mecanismo interno del proyecto» [Ciucci, 1997a:569].



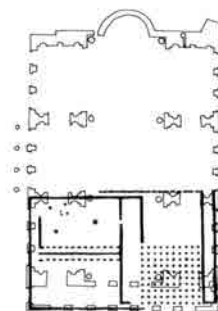
Terragni, Giuseppe y Lingeri, Pietro, *Danteum*, 1938-1940



Planimetría (detalle)



Entrada del *Danteum*



La planta del *Danteum* superpuesta a la planta de la basílica de Massenzio. Schumacher, Thomas L., *Terragni's Danteum*, p. 44

estudios e investigación referidos a la obra de Dante¹⁵. Mientras las exigencias funcionales del edificio se cumplen en la Biblioteca –una de las cinco grandes Salas del edificio y además ubicada en el sótano–, la exigencia principal de la proyectación del *Danteum* fue de índole simbólico: el edificio debía «exaltar» la *Divina Comedia* [Terragni, 1997:140 (§21)].

Respecto a la planimetría del área¹⁶ preestablecida por la oficina responsable del encargo, los arquitectos debían enfrentarse a una cierta irregularidad. El contorno del área que el *Danteum* ocuparía fue un polígono «irregular»¹⁷, a causa de la superposición de dos tejidos: uno determinado por los restos arqueológicos de los Fori¹⁸, y el otro determinado por la apertura de la Via dell' Impero¹⁹. Como se muestra en el plano topográfico, el *Danteum* “corrige”, al final, la «forma accidentada» del área adaptando una planimetría «regular», es decir ortogonal [Terragni, 1997:135 (§2)]. Al mismo tiempo, su orientación no se alinea con la Via dell' Impero ni tampoco respecta el tejido de los restos arqueológicos. Sin privilegiar, en términos de diseño, ni el “camino” de la Roma contemporánea ni los restos del imperio romano, el *Danteum* quiso pertenecer a ambos y además, sin apartarse de las exigencias que el racionalismo de la arquitectura moderna imponía, en torno a la pureza conceptual y geométrica de sus obras²⁰.

Al principio, había sido expresada verbalmente en el *Informe*²¹ la intención inicial del proyecto y había sido elegida la herramienta de la configuración formal del edificio²². La intención principal del proyecto fue «exaltar» la *Divina Comedia* a través de una obra arquitectónica y la herramienta de su configuración formal fue una figura geométrica, el rectángulo áureo. Dejando fuera la forma redonda, el rectángulo áureo, «gracias a la feliz proporción de sus dimensiones» [Terragni, 1997:135 (§3)], podía *expresar* «con claridad la

¹⁵ Respecto al objetivo del *Danteum* y a las condiciones históricas de su proyectación: Thomas Schumacher, «The Danteum Project» en *Terragni's Danteum*, pp. 31-60.

¹⁶ Un sitio sensible política y culturalmente, como muy acertadamente afirmó Thomas Schumacher [Schumacher, 2004:37].

¹⁷ Leemos en el segundo párrafo del *Informe*: «El área preestablecida por la Oficina Técnica del *Governatorio* y destinada a la construcción del *Danteum*, es de forma irregular: la línea de contorno sigue el perfil de un polígono irregular. Nuestra primera tarea fue estudiar la posibilidad de insertar una forma planimétrica regular en esa forma accidentada del área prefijada» [Terragni, 1997:135 (§2)].

¹⁸ Como los arquitectos del proyecto afirman: «The site [...] is the most evocative and the most tumultuous that an architect could imagine. It is the experimental field of eight centuries of concrete and documented architecture» [Terragni, 2004:129 (§h)].

¹⁹ Apertura, hay que subrayar, de inspiración mussoliniana [Schumacher, 2004:68-69].

²⁰ El *Danteum* pertenece a la arquitectura moderna, aunque su diseño toma en consideración ciertos aspectos de la «vida espiritual», traducidos arquitectónicamente en monumentalidad, simbolismo y solemnidad. El *Danteum* debía ser una «síntesis victoriosa» entre ellos [Terragni, 2004:128 (§d)].

²¹ Leemos en las primeras líneas del *Informe*: «Conceiving a monumental building to be constructed on the Via dell'Impero to honor Dante and his immortal Divine Comedy was a task of great difficulty and heavy responsibility, which seriously challenged our activity as progressive architects and Italians of the Mussolini era» [Terragni, 2004:127 (§a)].

²² En los bloques de piedra de las ruinas romanas reside la monumentalidad, como escribió Terragni en el *Informe*, expresada a través de las leyes fundamentales de «armonía numérica o geométrica» [Terragni, 2004:128 (§g)].

ley armónica» de la estructura del Divino Poema (según los números 1 y 3) y podía *expresar*, en general, «aquel valor de «Absoluta» belleza geométrica», propio de un Monumento. Y cómo exaltaría mejor un edificio la obra maestra de Dante si no siendo el mismo un Monumento.

Por consiguiente, antes de trazar y designar con palabras lo trazado, los arquitectos tenían que encontrar una herramienta, un molde para la composición de las partes del edificio, que debía obligatoriamente ser de índole gráfico, para poner a salvo las distancias entre la armonía geométrica y la estructura armónica del poema. De esta manera, la escritura del proyecto apela a la autoridad de la geometría y a la estructura literaria del poema para dar sentido a sus signos.

Uno de los primeros gestos gráficos²³, si no el primero, consiste en el trazado a mano alzada de un rectángulo áureo. Descompuesto en un cuadrado y en otro rectángulo, de las mismas proporciones que el primero, denota su identidad. A través de un ligero desplazamiento horizontal del rectángulo áureo inicial, surge un estrecho pasillo. Una línea curva representa un recorrido en el interior de los rectángulos y señala el paso a través del pasillo. La existencia de esta línea torna el desplazamiento y la superposición de las figuras geométricas en diagrama topológico. En otro croquis del proyecto, esta vez en sección, se muestra la entrada del edificio. Al lado de una línea gruesa, un poste clavado²⁴ en el patio de la entrada, se escribe la palabra: “Virgilio”. Junto a ella otra palabra escrita debajo del croquis, en el sitio ocupado por el terreno en sección: “Roma”. El guía del viaje imaginario²⁵, el poeta Virgilio, invita al visitante del *Danteum* a realizar de nuevo el recorrido que fue descrito en la *Divina Comedia*, pero en una ciudad real: en Roma.

La disposición de figuras geométricas en el primer croquis crea una entrada, y de esta manera distingue el interior del edificio de su exterior. En la entrada el sema clavado representa la guía del viaje dantesco, el poeta romano que invita el visitante del *Danteum* a entrar. La línea curva indica una posible circulación en el interior del edificio y transforma las figuras geométricas en diagrama topológico. A partir de las primeras fijaciones, en líneas y palabras, se hace patente lo que *quiere-ser-fijado* en el sitio donde iba a instalarse el edificio. Lo que *quiere-ser-fijado* es un *recorrido* de índole *existencial*²⁶,

²³ Respecto a los croquis del proyecto: Schumacher, Thomas, *Terrangi's Danteum*, pp. 89-94.

²⁴ Según Thomas Schumacher, el poeta romano podía ser representado por una columna antropomórfica. En sus palabras: «It seems that Terragni was inclined toward a personification of architectural elements, that is, columns were to represent anthropomorphic elements in the classical manner» [Schumacher, 2004:91]. Sin embargo, a mi juicio, el arquitecto no introduce elementos antropomórficos en su diseño, sino que quiso marcar la *presencia* de Virgilio –y por consiguiente del divino poema– como señal-sema en el inicio del recorrido.

²⁵ El *Canto I* de la *Divina Comedia* cierra con estas palabras: «Yo contesté: “Poeta, te requiero / por aquel Dios que tú no conociste, / para huir de éste o de otro mal más grande, / que me llesves allí donde me has dicho, / y pueda ver la puerta de San Pedro / y aquellos infelices de que me hablas”. / Entonces se echó a andar, y yo tras él» [Dante, 2005:83].

²⁶ «“El espacio que ellos (los novios) producen conjuntamente es su hogar” [F. Bollnow, *Mensch und Raum* (1963), p.264]. Cuando el espacio de los que se aman se hace público, como una imagen de un ideal común en el espacio existencial, adquiere el carácter de un espacio “sagrado”. El espacio

por seguir la ficticia lectura del poema, es decir un itinerario, a lo largo del cual el visitante del *Danteum* podría «revivir ritualmente el poema» [Schnapp, 1997:267]. Según este recorrido y respecto a ello fue diseñado el edificio.

El *Danteum* procuró instituir con su instalación el recorrido descrito por la *Divina Comedia*. Instituir el recorrido descrito por la *Divina Comedia* equivale a «congregar» en un lugar las imágenes, sensaciones y pensamientos suscitados por la lectura-audición del poema, siguiendo los pasos del poeta romano. De hecho ya desde los primeros gestos, de fijar el *Danteum*, es revelado el género de la escritura proyectual; se trata de una *topografía* del recorrido de inspiración dantesca, y se trata de una topografía en el sentido no de una descripción o representación en términos espaciales del mundo imaginario dantesco, sino en el sentido de una inscripción, *grafía*, de un sitio habitable, un *topos*. Dentro de la densidad indiferenciada del entorno, y como si fuera en un ritual, la mano traza y designa sobre el papel un «clareado», donde las figuras geométricas, perdiendo su idealidad, se hacen marcas y las palabras no expresan, sino que hacen que algo ocurra merced a la sintonía del gesto gráfico con el gesto verbal.

El gesto de trazar y designar con palabras lo trazado franquea el espacio de inscripción, recuperando la unidad inherente al gesto elemental arquitectónico (la *geografía*) entre expresar, figurar, marcar y edificar. Trazar la estructura geométrica del recorrido, designar con palabras los aspectos y las condiciones de ese recorrido, marcar el sitio donde el recorrido iba a instalarse, todos estos gestos franquean el espacio de inscripción, donde todas las subsiguientes elaboraciones del material gráfico del proyecto tienen lugar.

Dentro del espacio de inscripción, y a partir de las primeras fijaciones, la topografía del recorrido se concretizó extrayendo desde el entorno del *Danteum* sus medidas y dimensiones. En concreto la basílica de Massenzio²⁷, cuya planta coincide con un rectángulo áureo, es la que proporciona las medidas de la planta del *Danteum*. Leemos en el *Informe*: «La planta fijada para el *Danteum* acaba siendo así un rectángulo semejante al de la planta de la basílica, y de dimensiones directamente derivadas de las de la insigne Construcción Romana –(el lado mayor del *Danteum* es igual al menor de la basílica, mientras que el lado menor es consiguientemente igual a la diferencia entre los dos lados de la basílica)» [Terragni, 1997:136 (§7-8)].

La fijación de las dimensiones del *Danteum* coincide con un gesto de aislamiento y extracción desde su entorno urbano, de una planta-prototipo para su diseño, derivada de

sagrado se centra siempre en uno o varios lugares sagrados, o sea, “focos” donde está representada la común imagen cósmica. Con frecuencia, los centros están conectados por caminos sagrados que conducen a una significativa meta. La peregrinación, pues, es uno de los grandes símbolos de la existencia humana» [Norberg-Schulz, 1975:44].

²⁷ Aunque Terragni sostuvo que el rectángulo áureo era una de las formas planimétricas adoptadas con frecuencia en la antigüedad, «el ejemplo más evidente», escribió, «lo tenemos precisamente en Via dell' Impero en la basílica de Massenzio, cuya planta coincide con un rectángulo áureo» [Terragni, 1997:136 (§7)]. Pero la basílica de Massenzio no funciona únicamente como un ejemplar entre los monumentos de planta rectangular; sus medidas constituyen el prototipo para la planta del *Danteum*.

los restos romanos. Se puede sostener que tal gesto sea la demostración de la «estrecha relación formal y espiritual» del *Danteum* con las ruinas, «que ya no son simples preexistencias históricas sino que asumen un valor que trasciende la colocación física» [Ciucci, 1997b:44]. Introducir un *fragmento* de las ruinas romanas equivale a encerrar definitivamente «la monumentalidad, el simbolismo y la solemnidad» en el diseño del edificio, dado que el fragmento se supone que conlleva las propiedades del todo al cual pertenece.

Los fragmentos de la antigüedad romana como objetos «parlantes» conducen, como muy acertadamente afirma Giorgio Ciucci, «a la reconquista y a la recomposición de la *forma absoluta*» [Ciucci, 1997b:44], y la recomposición de la forma absoluta debería encontrar un cuerpo material con el que se fije. Pero a medida que tal cuerpo material es secundario respecto a la forma absoluta, podría ser cualquiera. Por lo tanto, las dimensiones de la basílica son aquellos «accidentes» extraídos arbitrariamente desde el entorno urbanístico, que deben establecerse desde el principio para que la forma absoluta haga su aparición.

Y estos «accidentes» pudieran ser aquellos que el augur designaba, con el fin de fijar los límites del *templum*, como afirmaba Joseph Rykwert, describiendo los rituales de fundación de la ciudad romana. En el eco de estos rituales, son «los accidentes del paisaje» [Rykwert, 1985:41], designados cuidadosamente –las medidas y proporciones de la basílica–, que permiten la implantación de aquel diagrama topológico inicial de los dos rectángulos áureos en desplazamiento dentro de las condiciones reales del paisaje urbano, las cuales permiten la inscripción de la topografía del recorrido, descrito por la *Divina Comedia*, en un sitio real.

La escritura proyectual del *Danteum*, aunque proviene del empleo de figuras geométricas y está determinada por la estructura del poema, es una *topografía de un recorrido*: inscribe, primero en el papel y luego en el mundo, las fronteras del recorrido descrito por el poema. Y aunque las fronteras procedieran de abstracciones geométricas (rectángulo áureo) y aunque el recorrido procediera del mundo de la fantasía (el viaje de Dante), en vez de un recorrido realmente existente, *inscribe un topos*, una plaza dentro del entorno no-hogareño: *inscribe un clareado* donde el plano infinito de las figuras geométricas, el recorrido del imaginario dantesco y la construcción arquitectónica se cruzan, y además en un sitio realmente existente, en Roma.

El programa: una recapitulación

Intentemos presentar brevemente el recorrido por las tesis de la investigación. El punto de partida ha sido la observación según la cual, la primera concretización de la intención del arquitecto proyectista, se efectúa comúnmente en líneas y palabras. Esta primera manifestación gráfica constituye el *fenómeno en cuestión* y se considera como un caso concreto, dentro del marco general denominado *fenómeno del grafismo*. A medida que el grafismo es previo a la institución del arte y la arquitectura, inclusive a la escritura, la

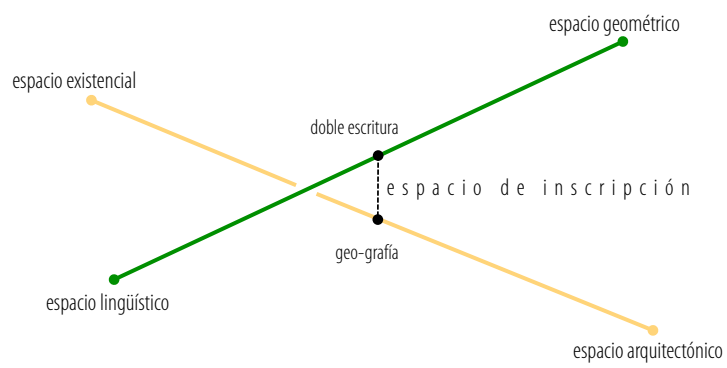
distinción entre líneas y palabras es insignificante porque la importancia no se da en el modo de aparición de las marcas gráficas, sino en la aptitud misma de retenerse lo pensado en ellas. Por lo tanto, las líneas y las palabras no se toman como elementos de dos distintos códigos puesto que el gesto de la mano que traza líneas, respecto al grafismo, es indistinguible de aquel que escribe palabras.

Más allá de la dialéctica, que se aplica a menudo, de un representar visualmente con un expresar verbalmente, el giro crucial que la presente investigación propone es tomar *el fenómeno en cuestión como fenómeno de un gesto único y constitutivamente doble*: en vez de cuestionar la dialéctica entre el lenguaje verbal y el lenguaje figurativo, las dos formas de concretizar la intención arquitectónica se consideran *sistemáticamente en conjunto* por ser ambas, el trazar y el escribir, fundamentalmente actos de *graphiein*. Es decir, no son incompatibles los lenguajes que expresan, cada uno por separado, la intención arquitectónica, sino que aquello que la concretiza es un grafismo “inteligente”, es decir una escritura particular: *la escritura doble del proyecto arquitectónico*.

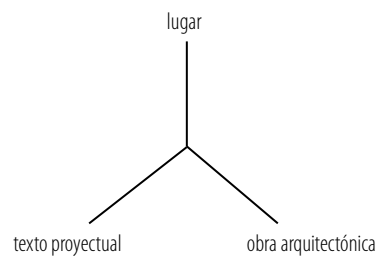
La definición de la escritura en general, como aquella «aptitud de fijar el pensamiento en signos», introduce la investigación en el campo semiótico. Si las palabras y las líneas constituyen elementos lingüísticos, y elementos de la representación arquitectónica respectivamente, en este estudio se toman en conjunto, es decir se toman como una unidad de significancia. Eso quiere decir que las líneas y las palabras se tornan en *signos de la escritura proyectual*²⁸, signos fundamentalmente gráficos con independencia de su modo de mostración: signos gráficos, ya sean icónicos o verbales.

De hecho, los signos gráficos del procedimiento proyectual son portadores de significación, en tanto que marcas escritas intramundanas. Las marcas del procedimiento proyectual, siendo escritas, adquieren unas propiedades de índole espacial, las cuales provocan un espaciamento peculiar entre sí. De esta manera, los signos gráficos del procedimiento proyectual rompen con la linealidad obligada de los signos de la escritura de la voz, rompen con la homogeneidad ideal del plano geométrico y con la semejanza que fundamenta la transcripción del dibujo a la obra arquitectónica. En breve, *los signos gráficos exigen su propia economía signica y además particularmente arquitectónica*. Buscan fundamentarla en un campo intersticial donde la linealidad de los signos lingüísticos, la idealidad y abstracción de los esquemas geométricos, así como la semejanza como principio representacional, se suspenden. Sin embargo, el campo donde se fundamenta su particularidad no es únicamente gráfico: *es un campo gráfico con miras hacia su exterior*, hacia el espacio arquitectónico.

²⁸ Émile Benveniste subraya la diferencia entre unidad de significancia y signo, entre sistemas de unidades no significantes (por ejemplo la música) y sistemas de unidades significantes (la lengua): «La unidad y el signo deben ser tenidos por características distintas. El signo es necesariamente una unidad, pero la unidad puede no ser un signo. Cuando menos de esto estamos seguros: la lengua está hecha de unidades y esas unidades son signos. ¿Qué pasa con los demás sistemas semiológicos?» [Benveniste, 2002:61-62]. Sin embargo, aquí el término signo se aplica haciendo referencia a una acepción más general. En la semiótica de Charles Sanders Peirce un signo es cualquier cosa que está por otra para alguien.



esquema 1
Espacio de inscripción. Un campo intersticial
 entre la doble escritura y la geo-grafía



esquema 2
Lugar. La «perspectiva» que hace posible
 la institución de una relación signíca entre
 el texto proyectual y la obra arquitectónica

Por tanto, estos signos franquean un espacio particular y principalmente gráfico, denominado *espacio de inscripción*. Pero este nuevo espacio, franqueado por los signos gráficos, ocupa el lugar intersticial entre dos distintos, y hasta cierto grado, irreconciliables ordenes espaciales: el espacio mental lingüístico-geométrico y el espacio pragmático existencial-arquitectónico (esquema 1). El espacio de inscripción, como se explica a continuación, busca delimitarse a partir de los demás espacios.

En la yuxtaposición del *espacio lógico-lingüístico*, de los signos del lenguaje, con el *espacio lógico-geométrico*, de los esquemas, es donde surge la doble escritura y su texto proyectual, cuyos signos nos dan el acceso constante al espacio de inscripción. Ahora bien, hemos visto que el gesto de escribir y trazar comparte, con el gesto de instalar una construcción, la aptitud de marcar, ya sea en el papel o en el suelo, algo significativo. De esta manera, podemos sostener que el espacio de inscripción es un espacio franqueado por el gesto gráfico, merced a *la inherente extensibilidad del gesto gráfico* hacia el espacio pragmático «de acción física»²⁹. Merced al gesto gráfico elemental arquitectónico, el mundo circundante se domestica y el espacio existencial, el espacio del cual tenemos experiencia, se concretiza tomando la forma de un espacio arquitectónico³⁰.

Entre la doble escritura y la *geo-grafía*, el espacio de inscripción expresa aquel gesto de *hendir-en-el-mundo* una significación a través de la marca, y es de donde procede su nombre: *espacio*, porque el texto proyectual implica ya una posición y un espacio *de inscripción*, porque, aunque gráfico, *permite* la instalación en-el-mundo de una significación específicamente arquitectónica.

Antes de inscribir algo en el mundo, el proyecto inscribe sus signos en un espacio intersticial, el cual abre un horizonte donde convergen el escribir con el trazar, como convergen el escribir-trazar en el papel con el inscribir sobre el terreno. No se trata, por lo tanto, del paso en términos de transposición, transcripción o reproducción de lo dicho a lo figurativo, ni tampoco de lo gráfico a lo mundano. En cambio, la investigación acerca de la doble escritura, instituyendo un espacio común donde cabe el gesto gráfico de escribir con el gesto de inscribir una marca en el mundo, nos permite examinar la *intencionalidad proyectual en la multiplicidad de su sustancia*. Y esta multiplicidad se debe a la correlación entre las formas de mostración (del pensamiento) distantes entre sí, como lo dicho y lo figurativo o como lo gráfico y lo construido. Destacar las dimensiones de este espacio común, sus extremidades y su demarcación respecto a los demás espacios

²⁹ «Hasta ahora hemos distinguido cinco conceptos de espacio: el espacio pragmático de acción física, el espacio perceptivo de orientación inmediata, el espacio existencial que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, el espacio cognoscitivo del mundo físico y el espacio abstracto de las puras relaciones lógicas» [Norberg-Schulz, 1975:12].

³⁰ «El espacio arquitectónico», escribe Norberg-Schulz, «puede definirse como una “concretización” del espacio existencial» [Norberg-Schulz, 1975:46]. En otro lugar describe el espacio existencial empleando una metáfora muy acertada: «La “experiencia” (percepción) del espacio, consiste así en la tensión entre la inmediata situación de uno y el espacio existencial. Cuando nuestra localización inmediata coincide con el centro de nuestro espacio existencial experimentamos la sensación de “estar en casa”. Si no es así, podemos hallarnos “en camino”, “en alguna otra parte” o “extraviados” (*lost*)» [Norberg-Schulz, 1975:43].

–lingüístico, geométrico, arquitectónico y existencial–, es intentar *recuperar algo de la unidad entre el expresar, figurar, marcar y edificar*. Subyacente a todos estos gestos se halla siempre una operación: un acto de inscribir.

Resumiendo: el espacio de inscripción es franqueado por la marca gráfica, ya sea trazo sobre el papel o huella intramundana, y ocupa un campo intersticial entre la doble escritura y la *geo-grafía*. Ocupa un campo intersticial entre, por una parte, el espacio lingüístico-geométrico del querer-decir y de los esquemas geométricos, ambos retenidos por escrito en la doble escritura, y por otra parte el espacio arquitectónico donde el hombre inscribe sus marcas e instala sus construcciones. Puede que la escisión, entre la inscripción de la *geo-grafía* y la doble escritura, sea irreversible, sin embargo el recuperar algo de aquella unidad entre el expresar, figurar, marcar y edificar, es lo que el espacio de inscripción intenta hacer. El espacio del gesto gráfico, franqueado, en principio, entre lo mental y lo pragmático, se torna más tarde en un espacio propio de ellos, y al mismo tiempo particular para el proyectar arquitectónico: un espacio del gesto gráfico lanzado hacia su exterior. Así se puede describir, en resumen, el espacio de inscripción.

Para la presente investigación, el espacio de inscripción es el campo operativo del proyectar, es el fondo desde el que se es y se piensa el proyecto arquitectónico. De las dimensiones de ese espacio, sus extensiones y extremidades se ocupan los siguientes textos.

Lugar: la «interpretabilidad peculiar» del texto proyectual

El espacio de inscripción, aunque es principalmente un espacio franqueado por el gesto gráfico, ocupa un campo intersticial entre dos ordenes espaciales, lo mental y lo pragmático. Su condición de estar “entre” implica una operación de ensanchamiento de los límites de lo gráfico. Y ensanchar los límites de lo gráfico significa lanzar lo gráfico hacia sus extremidades, donde el salir hacia sus afueras casi resulta innecesario. En sus fronteras con el espacio pragmático y durante esa operación de lanzamiento del campo gráfico hacia sus extremidades, es donde algo extra-gráfico, como se explica a continuación, aparece en escena.

Al mismo tiempo, el espacio de inscripción, como intento de recuperar la unidad entre lo dicho y lo figurativo, como intermedio de lo gráfico y lo construido –unidad asegurada por la *geo-grafía*–, cambia los términos según los cuales se describe y se interpreta la doble escritura, y por consiguiente el procedimiento proyectual: desde la indagación de la intencionalidad del arquitecto, representada en textos y formas arquitectónicas, hacia la búsqueda de las huellas de aquella condición “de oralidad”, latente en la escritura proyectual. Y esa condición “de oralidad”, subyacente a la escritura proyectual, implica no sólo la sintonía entre los medios expresivos, sino que también implica la multiplicidad de la experiencia, que atraviesa aquello que hace y es la arquitectura: el trazar-reproducir figuras, el imaginar-representar diagramas, el denominar-describir formas, pero también el inscribir-instituir lugares y el habitar-

edificar. La escritura proyectual, por lo tanto, capta todas estas operaciones, reduciéndolas a la *unidad* que su sustancia gráfica asegura³¹ pero sin suplantar aquella operación de inscribir algo (significativo) en el solar, marcándolo con un *sema*.

Aquel *algo extra-gráfico*, que distorsiona ligeramente los límites infranqueables de lo gráfico, no es algo secundario. De hecho, ese algo permite el vínculo de la doble escritura con la obra proyectada y, aunque exterior a lo gráfico, es inmanente y propio a la interioridad del proyectar, por ser determinante para el juego de remisiones entre la doble escritura y la obra proyectada. Ese algo extra-gráfico es propiamente *el lugar* y es “el respecto a”, el factor determinante respecto a lo inter-gráfico y su retención en signos.

De esta manera, el lugar no es el contexto ni el conjunto de datos presentes que organizan el entorno del solar, sino que contiene la potencia de *articular en términos espaciales* lo que ha sido denominado unidad, entre las distintas operaciones del gesto proyectual arquitectónico; contiene la potencia de articular la unidad entre el trazar, denominar, inscribir y edificar, la unidad recuperada merced al espacio de inscripción.

Se puede sostener que *el lugar es el mediador entre el texto proyectual y la obra proyectada* (esquema 2) en el sentido de un intérprete –*Interpretante*³² en la semiótica de Charles Sanders Peirce– quien, al contrario que un traductor de un texto que debe exaltar el original, trasplantándolo a otro idioma, afirma que lo que alguien quiere decir, y no lo que efectivamente dice, es lo que él mismo (el intérprete) está diciendo. El lugar, en su papel de “intérprete”, garantiza que aquello que el texto proyectual “quiere-decir” sea transmitido a la obra proyectada, o en concreto, garantiza que lo que *quiere-ser-fijado* quede asegurado en el texto proyectual.

En concreto el Interpretante, que «no es sólo la mente o el pensamiento»³³, es, según Peirce, el significado operativo de la relación semiótica en cuanto *relación tridimensional o semiosis* entre un signo (Representamen), su Objeto y su Interpretante.

³¹ En el discurso filosófico de Charles Sanders Peirce, la unidad presupone la connotación la cual resulta de la elaboración de la experiencia de lo presente. Al respecto: Peirce, Charles Sanders, «Sobre una nueva lista de categorías» (1865) en *Escritos filosóficos*, pp. 303-320.

³² Según Peirce, el signo es una relación dinámica entre tres polos: el *Representamen* o simplemente signo, el *Objeto* y el *Interpretante*. Si aplicamos este modelo triádico al procedimiento proyectual entonces el texto proyectual sería el Representamen cuyo Objeto sería la obra proyectada y el Interpretante sería el lugar. Respecto a ese último: «[...] toda comparación exige, además de la cosa referida, el fundamento, el correlato, es decir: una representación mediadora que representa que el relato es una representación del mismo correlato que esa misma representación mediadora representa. Tal representación mediadora puede ser llamada *interpretant*, porque satisface el oficio del intérprete, quien dice que un extranjero dice la misma cosa que él está diciendo» [Peirce, 1997:308-309].

³³ Explica Antonio Tordera: «[...] el Interpretante (*interpretant*), que es la modificación producida en el pensamiento por un signo. [...] para Peirce no es necesario que se produzca siempre esa actuación del individuo singular [intérprete], ya que su meta es definir la relación sémica en general, es decir, la relación de los tres elementos, de los cuales el Interpretante es aquello que garantiza [...] la validez del signo aun incluso en ausencia del Intérprete» [Tordera, 1978:105-106]. Además, no es sin razón que Charles Morris, en sus *Fundamentos de la teoría de los signos*, hace implícita la distinción entre el Interpretante y el Intérprete el cual enumera como el cuarto factor de la *semiosis* [Morris, 1985:27].

Por *semiosis* se entiende «el proceso en el que algo funciona como signo» [Morris, 1985:27], proceso que implica una relación *tridimensional*, es decir una relación dinámica entre tres factores que en ningún caso puede acabar en una relación de parejas. Ahora bien, la *semiosis* no se entiende de forma abstracta, «sino de manera concreta, como *configuración simbólica* de la *multiplicidad dinámica* de la experiencia, que el *signo* intenta “captar” y “detener”» [Bentolila, 2008]. En una tal operación, el Interpretante actúa como *elemento configurante* de aquello que es captado y detenido por el signo, mientras en el juego de remisiones entre el Interpretante y el Representamen emerge la naturaleza del signo «en su esencia más profunda» [Sini, 1989a:49].

Por consiguiente, y sin detenernos en asuntos semióticos, el lugar como Interpretante del procedimiento proyectual *interpreta de manera peculiar los signos gráficos*³⁴ al manifestar «el «respecto» y la «capacidad» (*ground*), bajo los cuales es posible instituir una relación signica» [Sini, 1989a:57], en concreto, *la relación entre los signos de la doble escritura* (Representamen) y *la obra diseñada* (su Objeto). El lugar, por lo tanto, es la «perspectiva»³⁵ que hace posible la interpretación de los signos gráficos. Es la *«interpretabilidad peculiar»*³⁶ del texto proyectual, la *posibilidad de interpretación* aludiendo a una condición-articulación espacial que todavía no es mostrada, ni mucho menos está fijada en la realidad.

Aquello no-mostrado es lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*. Como una especie de idea desdibujada, persiste en mantenerse activa durante el procedimiento proyectual, determinando la manera que los signos del texto proyectual remiten a la obra proyectada. Lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar* es el *fundamento* del proyectar. Es aquella *abstracción*³⁷ o *idea*³⁸ –*ground* (fundamento, base o terreno) en la semiótica de Peirce³⁹–,

³⁴ El signo en relación al Interpretante: «[...] es la respuesta a la pregunta: ¿cómo se especifica el espacio de respuesta al signo, el lugar de su interpretación? No en cambio: ¿quién interpreta? Ésta es una pregunta no originaria: «quién» o «qué» interpreta es sólo un caso «encarnado» de Interpretante; la cuestión es, en cambio, la del abrirse del lugar de la interpretación, según las tres categorías faneroscópicas» [Sini, 1989a:56].

³⁵ «El «respecto y la capacidad» de la definición del signo de Peirce equivale a la «perspectiva» (ya implícita en cada pre-comprensión) de Heidegger. Lo que significa que también en Peirce funciona el «círculo hermenéutico»: existe una asunción preliminar, una perspectiva, que hace posible la interpretación. El acaecer del evento (del significado) es entonces propiamente el acaecer de la perspectiva, o sea, del *ground*: terreno, espacio, lugar de la interpretación. Pero éste es también el acaecer del lugar del mundo o, mejor dicho, del lugar del ser-en-el-mundo» [Sini, 1989a:57].

³⁶ Según Peirce, tres son las clases del Interpretante: el Interpretante Inmediato, el Interpretante Dinámico y el Interpretante Final. «Mi Interpretante Inmediato está implícito en el hecho de que cada Signo debe tener su Interpretabilidad peculiar antes de obtener un Intérprete. Mi Interpretante Dinámico es aquel que es experimentado en cada acto de interpretación, y en cada uno de éstos es diferente de cualquier otro; y el Interpretante Final es el único resultado Interpretativo al que cada Intérprete está destinado a llegar si el Signo es suficientemente considerado. El Interpretante Inmediato es una abstracción: consiste en una Posibilidad. El Interpretante Dinámico es un evento singular y real. El Interpretante Final es aquel hacia el cual tiende lo real» [Peirce, 1987:146].

³⁷ Peirce dio una explicación respecto al concepto de *fundamento*: «no podemos comprender un acuerdo de dos cosas, excepto como un acuerdo en algún respecto, y este respecto es una pura

merced a la cual los gestos de expresar, figurar, marcar y edificar, son llevados a la unidad⁴⁰. Lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, por tanto, *convoca en unidad* a la multiplicidad de operaciones del gesto proyectual, unidad que los signos de la doble escritura intentan “captar” y “detener”, y por otra parte *convoca en unidad* al texto proyectual –lo yacente del espacio de inscripción– con la futura inscripción in situ.

Mantener los signos gráficos, potencialmente activos respecto a la direccionalidad promovida por aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, significa interpretar el texto proyectual sin buscar el fundamento en códigos y simbolismos pre-establecidos, y sin acudir a la detección de los procesos psíquicos-imaginativos del arquitecto. Por tanto, lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar* es la *condición habilitante* para asignar a los signos de la escritura proyectual una interpretación, que no sería promovida desde la intención declarada del arquitecto-diseñador, ni mucho menos desde estilos o tendencias arquitectónicas preexistentes.

Aunque al final esa idea no llegue a retenerse integralmente, desvela facetas insospechadas de lo real, siendo la clave⁴¹ que abre a los signos gráficos una serie (capas) ilimitada de “lugares”. Estos “lugares” son esencialmente utópicos, porque llevan implícitamente lo que *quiere-ser-fijado* que no es otro que *una idea cada vez de terminada de habitar*. Sin perder la direccionalidad promovida por esa idea, los signos del texto proyectual señalan esa multiplicidad de posibles lugares, más allá del contexto de su aparición, es decir, de los datos presentes del sitio.

abstracción [...] Tal abstracción pura, la referencia a la cual constituye una cualidad o atributo general, puede ser llamada un fundamento o base» [Peirce, 1997:307-308].

³⁸ En otra ocasión, Peirce describe el fundamento como una idea: «El signo está por algo: su *objeto*. Está por ese objeto no en todos los aspectos, sino en referencia a una especie de idea, a la que a veces he llamado *fundamento* [ground] del representamen» [Peirce, Collected Papers, 2.228].

³⁹ La noción de fundamento en la semiótica peirciana ha provocado una cierta perplejidad: ciertos autores lo consideran el cuatro factor en el proceso semiótico y otros como el prisma filtrador para captar un fenómeno. Una presentación detallada al respecto se encuentra en: Andacht, Fernando, «Un polémico fundamento para la semiótica triádica» (apartado 4) en «El lugar de la imaginación en la semiótica de Peirce».

⁴⁰ Es importante incluir aquí el siguiente extracto de Charles S. Peirce, donde se describe el rol del interpretante, y por consiguiente, el rol del lugar en el caso de proyectar: «La referencia a un *interpretant* se hace posible y se justifica por aquello que hace posible y justifica la comparación. Pero eso es claramente la diversidad de impresiones. Si no tuviéramos más que una impresión, no se requeriría reducirlas a la unidad, y no se necesitaría por lo tanto ser pensadas como referidas a un interpretante, y la concepción de la referencia a un *interpretant* no surgiría. Pero dado que hay una multiplicidad de impresiones, tenemos un sentimiento de complicación o confusión, que nos lleva a diferenciar esta impresión de aquella, y luego, habiendo sido diferenciadas, requieren ser llevadas a la unidad. Ahora bien, no son llevadas a la unidad hasta que no las concebimos juntas, como nuestras, es decir, hasta que no las referimos a una concepción como su *interpretant*» [Peirce, 1997:309].

⁴¹ «Es la *clave* en un sentido literal de eso que permite abrir, que hace que accedamos a planos insospechados de lo real, capaces de enriquecer la profundidad o connotación del signo, y por ende de nuestra vida. [...] Sin el fundamento, nuestro mundo se restringe a lo que fue y a lo que será, sin dejar nada de espacio para lo que tal vez sea. Hablo de aquello que, por una conjunción del azar y la constitución misma del proceso de significación, modela y modifica desde un límite difuso pero real nuestro mundo, pues lo posible es tan real para Peirce como lo existente» [Andacht, 1996].

El fundamento, como ha sido descrito anteriormente y estando entre el texto proyectual, la obra y el lugar⁴², funciona como un «operador lógico» que elige, entre la infinitud de posibilidades, aquel aspecto según el cual podemos acudir a la significación. Y qué significa el término significar⁴³ si no la traducción, como explica Levi-Strauss, «a un lenguaje diferente», el salto o reducción, podríamos sostener, de un material «a un nivel diferente»⁴⁴. Y la búsqueda de la significación, ¿acaso no sería la búsqueda de aquel *territorio de discontinuidades* en donde se cruzan las direcciones de estas reducciones a otros niveles? Donde se busca, por lo tanto, una significación específicamente arquitectónica y es precisamente procedida del juego de remisiones y saltos entre las tres dimensiones: texto proyectual, obra y lugar. Y lo que sustenta ese territorio de discontinuidades es aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*: una idea determinada de habitar.

Las extremidades del espacio de inscripción. □ *Victims*

Hemos explicado que la *geo-grafía*, el gesto elemental arquitectónico de marcar la tierra para instituir un mundo, está *subyacente en todo proyecto arquitectónico*. Incluso en la escritura proyectual, se pueden encontrar huellas de aquella “oralidad” del gesto elemental arquitectónico; “oralidad” que se manifiesta en la extensibilidad del gesto gráfico al espacio pragmático y en la sintonía del gesto gráfico con el gesto vocal. *El topos de aquella extensibilidad y aquella sintonía es el espacio de inscripción*, que aquí se estudiará a partir de sus extremidades: entre la *inscripción in situ* (*geo-grafía*) y la *escritura doble*, cuyo campo ordinario ha sido el espacio lingüístico-geométrico (esquema 1). A través de la dialéctica entre la *inscripción in situ* y la *escritura doble* se intenta desvelar las dimensiones del espacio de inscripción en toda su extensión, tomando un proyecto de John Hejduk como caso de estudio. De hecho, la dialéctica entre las extremidades del espacio de inscripción finalmente indica la naturaleza de aquello que las mantiene

⁴² «La relación del fundamento», explica Robert S. Corrington, «es una relación de *estar entre* [*between relation*] en cuanto el fundamento no es ni un signo ni un objeto. Por la misma razón no puede ser un interpretante. [...] el fundamento yace fuera de la tríada básica de significación, como una de sus condiciones posibilitadoras» [Andacht, 1996].

⁴³ «La semiótica no se fundamenta en una teoría del «significado», pero el término «significado» ha de clarificarse en términos semióticos» [Morris, 1985:89]. Y también: «Los significados no han de situarse como existencias en cualquier lugar en el proceso de semiosis sino que han de caracterizarse en términos de este proceso globalmente considerado. «Significado» es un término semiótico y no un término en el lenguaje objetual; decir que existen significados en la naturaleza no supone afirmar que exista una clase de entidades equiparables a árboles, rocas, organismos y colores, sino que tales objetos y propiedades funcionan dentro de procesos de semiosis» [Morris, 1985:90].

⁴⁴ «¿Qué significa el término “significar”? Me parece que la única respuesta posible es que “significar” significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente. No me refiero a una lengua diferente, como el francés o el alemán, sino a diferentes palabras en un nivel diferente» [Lévi-Strauss, 1987:30-31].

congregadas, en tanto que extremidades de una y de la misma cosa: indica la naturaleza particular del acontecimiento de fijación.

El texto proyectual del proyecto *Victims* (1986) de John Hejduk, consiste en una lista de nombres y diagramas. En forma de diagrama se presentan las 67 estructuras –y no construcciones, como las describe su autor– que componen el proyecto. A cada cual se le ha dado un nombre⁴⁵. El nombre por sí mismo no es suficiente para describirlas y por tanto el catálogo de las 67 estructuras es acompañado por breves explicaciones, junto con una serie de croquis y dibujos destinados a cada una.

En general, la lista tiene la aptitud de componer palabras y cosas en una única secuencia, mientras las constituye adaptables a cualquier contexto. De esta manera, la lista del proyecto *Victims* compone el conjunto de las 67 estructuras, sin predeterminedar las relaciones entre sí, y las sitúa junto con sus nombres-descripciones dentro de un campo que no puede ser más que gráfico. Al mismo tiempo, las cosas-construcciones puestas en la lista del proyecto *Victims*, substraídas de su posición y condición real, no pueden ser representaciones de aquello que iba a realizarse, sino sólo *estructuras*⁴⁶ –como muy acertadamente las ha denominado su autor– cuyo *contexto* de realización por definición podría variar.

A medida que las 67 estructuras son indiferentes ante la futura realización del proyecto⁴⁷, los dibujos en planta y alzado, más que dibujos técnicos, son *diagramas conceptuales* cuya realización puede variar, según el contexto de su instalación. En consecuencia, los dibujos de las estructuras señalan una gama de posibilidades de realización, en lugar de revelar desde el principio los términos de una única realización suya. Y preguntamos: incluso en los dibujos técnicos en el sentido estricto, ¿no existe, acaso, un cierto grado de esa propiedad de lo diagramático, que *indica* lo que quiere-fijarse en el sitio en lugar de *representar* la forma de la obra que va a instalarse en ello?. Por otra parte, el hecho de que los dibujos son entes gráficos, ¿justifica por sí mismo la discontinuidad entre los dibujos y la obra que representan?

Desconectadas entre sí, las estructuras adquieren una posible articulación, desplazándose fuera de la lista. En otras palabras, la salida fuera del espacio gráfico equivale al acto de ubicar las estructuras en el solar. Y la regla, que indica los términos de su instalación, se da en la memoria del proyecto: «cada estructura nombrada puede estar conectada en tres puntos (puntos de tangente)» [Hejduk, 1993:24]. Paradójicamente la

⁴⁵ Y además es un nombre doble: el primero parte, en su mayoría, de un determinado oficio y corresponde al usuario de la construcción mientras el segundo es el nombre específico de la construcción. Por ejemplo: el solista-el laberinto, el bailarín-la pista de baile.

⁴⁶ Lo que se entiende por estructura, en palabras de Benveniste, es «tipos particulares de relaciones que articulan las unidades de determinado nivel» [Benveniste, 2004:23]. En el caso de las estructuras del proyecto podemos sostener que son relaciones articuladas dentro del campo gráfico.

⁴⁷ Incluso en el plano general del solar, ninguna información se da acerca de la materialización del proyecto. En cambio, en el plano general se reproducen inalteradas las plantas-diagramas de las 67 estructuras en su conjunto, proponiendo una de las posibles combinaciones de su ubicación en el solar.

1 El Horticultor	1 Árboles/Arbustos/ Flores		
2 El Jardínico	2 El Jardín		
3 La Mujer Rosa	3 La Pétala de Rosas		
4 El Hombre del Metal	4 El Muro de Flores de Metal		
5 El Guarda del Parque	5 El Parque/La Caseta de la Entrada		
6 Los Habitantes	6 La Confusión		
7 El Hombre del Puente Levadiño	7 El Puente Levadizo		
8 El Hombre del Tranvía	8 El Tranvía		
9 El Mecánico	9 Los Elementos de la Cabina		
10 El Operador	10 Las Escaleras Móviles		
11 La J de los Niños	11 La Jaula		
12 El T de los Niños	12 El Tobogán		
13 El CA de los Niños	13 El Cajón de Arena		
14 Los C de los Niños	14 Los Columpios		
15 El T2 de los Niños	15 El Tiovivo		
16 El BM de los Niños	16 El Brazo Mecánico		
17 El B de los Niños	17 El Balancín		
18 La MM de los Niños	18 La Mesa de Merienda		
19 El Médico	19 La Torre del Consultorio (Genética)		
20 La Enfermera	20 El Dispensario		
21 El Optometrista	21 La Vista		
22 El Pintor	22 Estudio A		
23 El Músico	23 Estudio B		
24 El Poeta	24 Estudio C		
25 El Solista	25 El Laberinto		
26 Los Místicos	26 Las Unidades del Auditorio		
27 El Bullarín	27 La Pista de Baile		


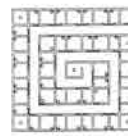
*sistemadas
después disminuidas
en un ligero golpe*

24 **El Poeta**
Al Poeta se le da el Estudio C del parque a fin de que escriba.

Plaza de Lámparas

*quietud del calor
azul que no se mueve
nubes que no resuman
obscuridad que sostiene
el interminable girar del ventilador*

24 **El Poeta - Estudio C**

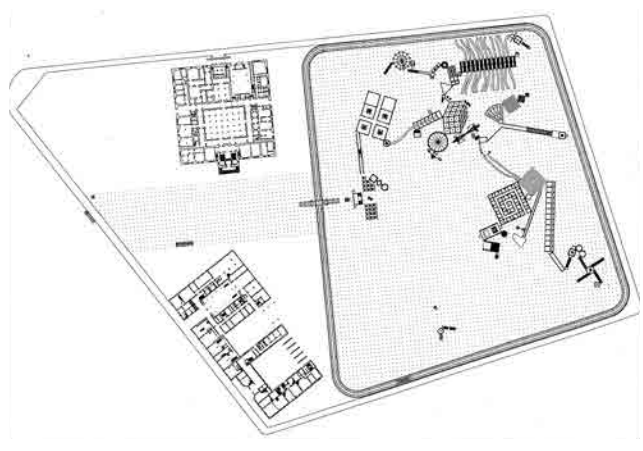



25 **El Solista**
En el fondo de la cuestión.
Un laberinto.
Un pasillo al que dan pequeñas habitaciones: cada habitación está separada por una puerta con ventana. Cada habitación tiene colgada, suspendida de la pared, una silla. Un alfiler con forma de embudo atraviesa el techo de cada habitación (para transmitir el sonido al exterior).
Los músicos de Berlín aseguran que habrá alguien interpretando día y noche, al menos en una de las habitaciones. De hecho, existe la posibilidad de que todas las habitaciones estén ocupadas por un músico.

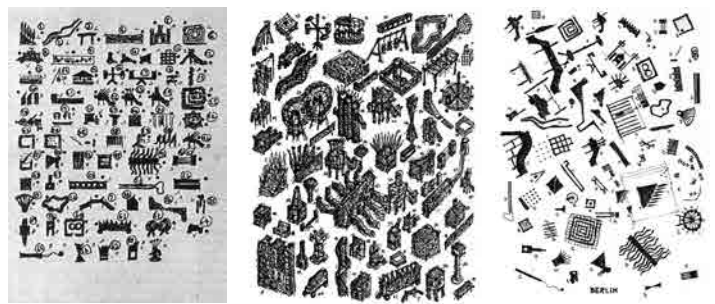
25 **El Solista - El Laberinto**

La lista de las estructuras, sus breves explicaciones y los dibujos-diagramas de cada estructura. Hejduk, John, *Victims*, pp. 28, 43, 100

Plano del nuevo solar



Hejduk, John, *Victims*, 1986



Bocetos de las estructuras enumeradas según la lista. Ordenadas en línea, mostradas de manera axonométrica y agrupadas en un sitio común: Berlín

instalación de las estructuras en el solar, en lugar de ser previamente diseñada respecto a necesidades funcionales, constructivas o estéticas, está determinada por una regla geométrica.

Aunque la proyección del espacio lingüístico-geométrico al espacio arquitectónico parece proporcionar un vínculo entre ellos, sin embargo lo que se pone de manifiesto, a través de la aplicación de tal principio geométrico, es la discontinuidad entre ellos. Por consiguiente, no se trata de la salida fuera de lo gráfico, traduciendo o transformando respectivamente el contenido escrito o gráfico. El texto proyectual no viajará fuera de los límites de lo gráfico, ni tampoco indicará las condiciones en potencia de la realización del proyecto. En vez de una proyección o indicación, se inventa, como se explica a continuación, *un terreno común, un contexto donde el texto proyectual y la instalación in situ de las estructuras pudieran componerse*; se inventa un contexto que *entreteje* las estructuras según un principio geométrico.

Volvamos a la descripción de John Hejduk acerca de la realización del proyecto. La primera fase es «marcar el solar»⁴⁸, precisando sus límites y delimitando su extensión, superponiendo al solar una cuadrícula que indica la futura posición de árboles de hoja perenne. En un período de 30 años los árboles alcanzan plena madurez y entonces empieza la construcción.

El entorno, donde las estructuras iban a instalarse, no es previamente ideado entre las “tachaduras” de los trazados⁴⁹, sino que es un *contexto previamente injertado en el sitio* a través de la demarcación de las fronteras del solar y la plantación de los árboles. Y siendo un contexto artificialmente injertado en el sitio, el lugar, inaugurado por el proyecto, es un «lugar en incremento»⁵⁰. Por otra parte, aquel gesto de injertar un contexto, suprimiendo su condición anterior, regala a los ciudadanos un nuevo lugar, en cuyo devenir son invitados a participar: «Los Ciudadanos de Berlín», explica Hejduk en la memoria del proyecto, «decidirían la secuencia temporal para la construcción de los elementos y la relación de sus tres puntos conectores»⁵¹ y así mismo decidirán la supresión de los árboles para hacer sitio a la construcción de las estructuras⁵².

⁴⁸ «El solar está encerrado y cercado por dos setos. [...] Dentro de los setos circundantes, el solar está delimitado en forma de cuadrícula, marcando las posiciones de los plantones de hoja perenne» [Hejduk, 1993:23].

⁴⁹ «Que los trazados arquitectónicos son apariciones, bosquejos, ficciones. No son esquemas sino fantasmas. [...] Las borraduras se suponen existencias anteriores» [Hejduk, 1993:27].

⁵⁰ «Un lugar para ser creado en dos períodos de 30 años. Un lugar creciente, en incremento —un tiempo de incremento» [Hejduk, 1993:23].

⁵¹ «Este catálogo de 67 estructuras se ofrece a la Ciudad y a los Ciudadanos de Berlín. Una posibilidad es que las 67 estructuras puedan ser construidas en dos períodos de 30 años, otra posibilidad es que ninguna de ellas se construya. Una tercera posibilidad sería que sólo algunas fueran construidas. La decisión depende de la Ciudad y Ciudadanos de Berlín.» [Hejduk, 1993:23-24].

⁵² «El problema y la decisión de la supresión de los árboles para hacer sitio a la construcción-creación de una estructura es de especial importancia», afirma el arquitecto. «Un diálogo sobre este asunto deberá necesariamente tener lugar» [Hejduk, 1993:24,25].

Delimitar las fronteras, *marcar* la superficie del solar, superponiéndole a ella la cuadrícula de los árboles y *hacer sitio* entre ellos, corresponde al gesto elemental arquitectónico que torna el solar del proyecto en un entorno nuevamente domesticado. Los tres gestos de *delimitar*, *marcar* y *hacer sitio* instituyen el lugar. Pero tal institución no emana de aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, sino que es una condición pre-fijada, decidida por azar, un *contexto injertado y no un lugar inventado*. En otras palabras, el contexto injertado suprime la función subsistente al proyectar, de aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, al detener aquella serie ilimitada de posibilidades de retención de futuros lugares; y en vez de dejar abierto el proyecto a esta serie de posibilidades, lo deja abierto a la eventualidad en la aplicación del principio geométrico y a la combinatoria de las estructuras entre sí.

Mientras el proyectar comúnmente materializa las construcciones representadas en los planos, a través de un sistema de proyecciones que reproduce lo dibujado a escala real, cuando intenta un proyecto como el *Victims*, que tratar del devenir de la inscripción de las estructuras y no el aspecto y la reproducción de ellas, entonces la ley de realización del proyecto, obligatoriamente, se basa en otros principios distintos a los de la similitud y la proyección geométrica. En lugar de una operación de proyección de las estructuras hacia el solar, el proyecto cuestiona deliberadamente la separación rigurosa entre el trazar-escribir sobre el papel y el inscribir sobre el terreno, *desplegando en tiempo y espacio las estructuras* como si fuera «una especie de tejido conectivo, flotando dentro de una cuadrícula natural» [Hejduk, 1993:24], *según una sintaxis geométrica, impuesta y válida sólo para este proyecto*.

Aquí no se trata de un construir sin proyecto, ni mucho menos de un proyecto sin escritura. Como en un discurso oral, la forma de aquel tejido-*texto* de estructuras se concretiza en el momento de su inscripción, dentro de un *con-texto* previamente injertado y geoméricamente establecido. En el caso del proyecto *Victims*, por lo tanto, *escritura proyectual e inscripción in situ colaboran para cumplir el proyecto respecto, y sólo así, a un contexto injertado, que permitiera su coordinación*. De hecho, el proyecto funciona como un *enunciado performativo*, es decir como una configuración que no tendría realidad más que si fuera autenticada como acto⁵³, como inscripción. Se trata de una *escritura performativa*, derivada del presente de la inscripción, que crea un «tejido» de presencias-estructuras, cuya finalidad no es describir algo o referirse a algo fuera de ello. La auto-referencialidad de un tal «tejido» –parecida a la performatividad comúnmente atribuida al habla y al discurso– no vale fuera del contexto donde ese mismo es retenido, y por consiguiente fuera del determinado proyecto. En otras palabras, el doble escribir

⁵³ Explica Émile Benveniste: «Un enunciado performativo que no sea acto no existe. [...] El enunciado performativo, siendo un acto, tiene la propiedad de ser *único*. No puede ser efectuado más que en circunstancias particulares, una vez y una sola, en una fecha y un lugar definidos. No tiene valor de descripción ni de prescripción sino, una vez más, de realización» [Benveniste, 2004:194].

sobre el papel y el inscribir en el solar *convergen en la realización de un acontecimiento de fijación, en el cual se cumple rotundamente el proyecto.*

El proyecto como acontecimiento de fijación

La palabra, toda palabra hablada o escrita, no funciona sólo como expresión de una intención, sino que tiene un poder instituyente⁵⁴, posee una dimensión performativa. Esa capacidad de performatividad, aunque corresponde normalmente al lenguaje, no se refiere estrictamente a los enunciados performativos; se refiere, a mi juicio, al fenómeno general de instaurar una realidad que antes era inexistente, una realidad *en el presente de un acto de pensamiento*. En concreto, la performatividad, produciendo y transformando⁵⁵ las circunstancias o el contexto donde se concretiza un acto de pensamiento e instaurando así una nueva realidad, pertenece a la estructura de la marca en general, según Jacques Derrida, sea hablada o escrita.

El filósofo francés sostuvo que la marca diferencial es performativa, por ser el «acontecimiento de espaciar»⁵⁶, es decir por describir o referirse a algo que ella misma lleva implícito, y que no es otro que la condición de espaciar. De esta manera, la marca es por definición performativa, porque produce o transforma el presente de su aparición *delimitando, congregando o dejando plaza, en una palabra espaciando*. La performatividad, como propiedad de la marca gráfica, nos sirve para acudir a la otra cara del gesto gráfico, es decir que nos sirve para estudiar *el gesto gráfico como acontecimiento de fijación, como inscripción ligada a su entorno de aparición, al cual modifica*.

⁵⁴ «Se entiende normalmente que el decir es el *resultado* de algo que ha de ser dicho, o que el signo es *expresión* de un contenido existente ya. Pero hace ya bastante tiempo que dos filósofos analíticos – Wittgenstein y Austin– insistieron en que decir no es sólo expresar algo sino también hacer algo. [...] Las palabras, pues, no sólo dicen, sino que «comprometen», «instituyen», «sancionan», etc.» Y sigue más adelante: «Los signos, por consiguiente, no sólo «representan» una situación, sino que «provocan» esta situación: son, en buena medida, carismáticas profecías de la situación que han de significar. [...] El signo, en otras palabras, no sólo significa sino que crea su significado y, caso de existir ya éste, lo consolida» [Ventós, 1972:96].

⁵⁵ En la comunicación titulada «Firma, Acontecimiento, Contexto» de 1971, Jacques Derrida explica: «A diferencia de la afirmación clásica, del enunciado constativo, el performativo no tiene su referente fuera de él o en todo caso antes que él y frente a él. No describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él. Produce o transforma una situación, opera; y si puede que un enunciado constativo efectúa también algo y transforma siempre una situación, no se puede decir que esto constituya su estructura interna, su función o su destino manifiesto como en el caso del performativo» [Derrida, 2006a:362-363].

⁵⁶ En ocasión de presentar el proyecto de la *Villette* de Bernard Tschumi, Derrida escribió: «Without accepting what would be retained as presuppositions by theories of performative language and *speech acts* – relayed here by an architectural pragmatics (for example, the value of presence, of the *maintenant* as present) – and without being able to discuss it here, let us focus on this single trait: the provocation of the event I speak of (‘I promise’, for example), that I describe or trace; the event that I *make* happen or *let* happen by marking it. The mark or trait must be emphasised so as to remove this performativity from the hegemony of speech and of what is called human speech. The performative mark *spaces*: is the event of spacing» [Derrida, 1986:19].

Aquella condición dentro de un *contexto ritual*⁵⁷, en el cual se inscribe algo en el mundo y en el cual el trazo y la palabra colaboran armoniosamente, está derivada en el fondo por la capacidad performativa de la marca, es decir por la aptitud de espaciar. Aquella propiedad, que en principio fue denominada “sincronicidad” o “oralidad” y merced a la cual el gesto vocal colaboraba en sintonía con el gesto gráfico está por tanto derivada por esa capacidad de performatividad, que pertenece a la inscripción y al habla. A medida que el signo gráfico «no se agota en el presente de su inscripción» y que produce o transforma el contexto de su aparición, es *la performatividad la que otorga por igual, a las líneas y las palabras del texto proyectual, la capacidad de instaurar una nueva realidad, y es esta misma capacidad la que les permite colaborar equilibradamente en el proyectar.*

Existe, por lo tanto, una dimensión performativa tanto en la marca que espacia como en los signos de la escritura proyectual. El proyecto *Victims*, por ejemplo, hace resaltar esa dimensión en su proceder, convirtiéndolo finalmente en una escritura performativa. La inscripción in situ y la escritura proyectual hacen explícita esta dimensión de las marcas y de los signos gráficos, según su entorno o contexto de aparición respectivamente.

Sin embargo, el signo gráfico comporta una «fuerza de ruptura» con su contexto⁵⁸, aunque no puede existir fuera de un contexto dado. Y eso sucede porque el signo gráfico derrumbe la ilusión de un contexto, entendido como aquel «conjunto de las presencias» que organizan el momento de inscripción [Derrida, 2006a:358], que pretende ser originario, irrepetible y único, y que pretende ser el origen que decidiera su destino y su devenir. Romper con un contexto dado⁵⁹ equivale a una operación de «engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable» [Derrida, 2006a:362-363]. De esta manera, esa propiedad de espaciar del signo gráfico y su consiguiente citacionalidad⁶⁰, hace insignificante la separación del signo gráfico de su contexto.

Ahora bien, en el caso del proyecto arquitectónico, tomar el lugar como el contexto dado donde la obra arquitectónica iba a instalarse, provoca una cierta confusión. En

⁵⁷ Leemos al respecto: «El «rito» no es una eventualidad, es, en tanto que iterabilidad, un rasgo estructural de toda marca» [Derrida, 2006a:365].

⁵⁸ Algo que no es accidental, como explica Jacques Derrida, sino que es la estructura misma de lo escrito: «Esta posibilidad estructural de ser separado del referente o del significado (por tanto, de la comunicación y de su contexto) me parece que hace de toda marca, aunque sea oral, un grafema en general, es decir, como ya hemos visto, la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida «producción» u origen» [Derrida, 2006a:359].

⁵⁹ Porque la propiedad de espaciar de la marca la «separa de los otros elementos de la cadena contextual interna (posibilidad siempre abierta de ser sacado y de ser injertado), pero también de todas las formas de referente presente (pasado o por venir en la forma modificada del presente pasado o por venir), objetivo o subjetivo» [Derrida, 2006a:358-359].

⁶⁰ «Yo querría insistir sobre esta posibilidad; posibilidad de sacar y de injertar en una cita que pertenece a la estructura de toda marca, hablada o escrita, y que constituye toda marca en escritura antes mismo y fuera de todo horizonte de comunicación semiolingüístico; en escritura, es decir, en posibilidad de funcionamiento separado, en un cierto punto, de su querer-decir «original» y de su pertenencia a un contexto saturable y obligatorio» [Derrida, 2006a:361].

realidad, *un contexto corresponde siempre a un texto*, que en el caso del proyecto es el texto proyectual. Por consiguiente, el contexto es el conjunto de las presencias que organizan el acontecimiento de la fijación de los signos gráficos. Y es el conjunto de presencias, que en el sentido de un material escrito-trazado-figurativo, será franqueado, constantemente y de manera no saturable, a partir de las primeras líneas y palabras del procedimiento proyectual.

Mientras por una parte, la inscripción in situ de una marca y por otra, la escritura proyectual son ambos acontecimientos de fijación, las circunstancias donde se efectúa cada una son distintas: en el primer caso es el entorno donde se concretiza un espacio arquitectónico, a través de la institución del lugar⁶¹, y en el segundo es una serie ilimitada de contextos posibles. Pero a medida que los signos gráficos del proyectar arquitectónico indican siempre aquella marca performativa inscrita en el solar, los signos gráficos, que abren una serie ilimitada de contextos, lo hacen siempre respecto a aquel Interpretante exterior, el lugar, que subyace a ese engendramiento de posibles contextos.

En vez de un *contexto presente y real*, a través del cual la intención del autor sería expresada plenamente y la experiencia del momento sería transmitida sin pérdidas; en vez de un *contexto injertado y pre-fijado*, que dejaría abierta la inscripción a la arbitrariedad de una regla de fijación y a la eventualidad de su ejecución, *el signo gráfico engendra de por sí la posibilidad de una infinitud de contextos, pero siempre –a medida que indica la marca performativa– respecto a lo que quiere-ser-fijado en tanto a lugar*.

Así pues, en vez de una centralidad del signo gráfico, originada por un contexto absolutamente determinable, que en el primer caso expresaría integralmente el querer-decir de la inscripción y que en el segundo caso sería elegido arbitrariamente respecto a una regla de conducta proyectual, *la citacionalidad del signo gráfico origina una dispersión de centralidades discontinuas entre sí, es decir una espacialidad, que conlleva una serie ilimitada de contextos*. Por otra parte, frente a un contextualismo que refuerza los datos del sitio, tomados como un contexto, y frente a un descontextualismo que injerta en el proyecto fragmentos de diversos contextos preexistentes o imaginarios, desde la exterioridad de la arquitectura, el texto proyectual origina una cierta *dispersión de contextos de índole conceptual subyacente a toda fijación, pero siempre respecto a lo que quiere-ser-fijado en tanto a lugar*.

De hecho, esta dispersión subsiste a todo signo gráfico, a toda palabra escrita y trazo retenidos en el procedimiento de proyectar, y es una manera diferente de describir la espacialidad que los signos gráficos franquean denominada espacio de inscripción.

⁶¹ En una entrevista originariamente publicada en *Domus* (núm. 671, abril 1986), Derrida afirma: «La cuestión de la arquitectura es de hecho el problema del lugar, de *tener lugar* en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día: eso es un lugar. [...] El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento» [Derrida, 2006b:135].

[*Primeras Iconografías*]

En el tratado de Vitrubio, editado por Cesare Cesariano en 1521, las columnas dibujadas por Cesariano parecen ser reproducciones de columnas realmente existentes. Componen, obviamente, un cuadro tipológico donde los rótulos y las descripciones verbales al lado de las columnas otorgan la información necesaria para su reproducción. Pero los detalles con el que aparece el decoro de los capiteles o el empeño minucioso de representar la sombra, no dejan que las columnas fueran ejemplares para edificaciones futuras. Incluso la línea del suelo, siendo ininterrumpida, reúne las columnas en un único sitio, evidentemente indeterminado, y de este modo no deja ninguna duda de que las columnas pertenecen a este mundo.

La línea del suelo y el fondo neutro del cuadro crean, por lo tanto, la ilusión de un espacio propio de las columnas. Los espacios blancos entre los dibujos de las columnas ofrecen, al mismo tiempo, la superficie donde las palabras se escriben. Pero las palabras no interrumpen la continuidad del espacio de las columnas dibujadas; no disturban su coseidad. Se alinean verticalmente y fuera de la superficie que ocupa el dibujo de la columna, y de esta manera no rompen con el orden, indiscutible en aquel entonces, que mantiene sin que se entrecrucen discurso y figuración.

La blancura del espaciado entre las columnas es interrumpida por otra superficie, esta vez oscura, de donde detalles de capiteles en gran escala resaltan. Imágenes de capiteles, fragmentos de columnas, distintas de las que se muestran enteras en la lámina, se ponen unas encima o al lado de otras sobre un fondo que no puede ser sino oscuro. Y es así, porque los fragmentos pertenecen a un orden distinto de aquello de las columnas y su superficie oscura constituye el negativo de la imagen de las columnas, coherente con el mundo natural. Esta superficie oscura pertenece a un estatuto nuevo para aquellos años: rompe con la ilusión de espacialidad que las columnas trazadas crean. El negativo, la superficie oscura, de una superficie que es asimilada al espacio de la experiencia común, marca el comienzo de una nueva economía de organizar los entes gráficos, privada de espacialidad.

La partición de la lámina de Cesariano en dos bien distinguibles superficies, dos bien distinguibles economías gráficas, indica precisamente que a finales de Renacimiento el arquitecto todavía creía en la fuerza que sus representaciones tenían para reproducir el mundo «terrestre y celeste», para *reproducir el mundo material por escrito* y además *sin la más mínima pérdida*. Sin embargo, la perplejidad por trazar el contorno de esa superficie oscura, y por consiguiente la perplejidad por trazar el límite entre reproducir y representar, muestra el índole del espacio de inscripción. En aquel entonces el espacio de inscripción, aunque desde la antigüedad expulsado del mundo material, *insiste en no ser retirado de él*.

En el *Libro IV* de Sebastiano Serlio publicado en 1537, los cinco órdenes son representados en un catálogo de componentes gráficos, «tipificados y reproducibles» como escribió Mario Carpo. La línea continua sutilmente trazada de los contornos de las columnas y la disposición de las palabras, escritas dentro de la superficie que ocupa cada

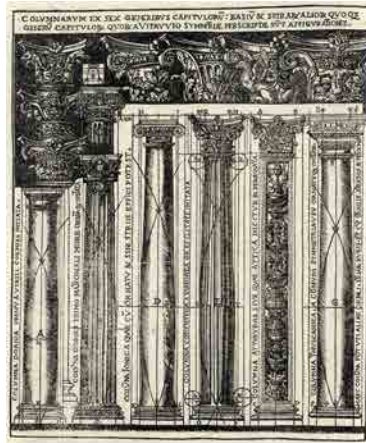


Tabla de los órdenes. Cesariano, Cesare,
Di Lucio Vottravio Pollione de Architectura, 1521

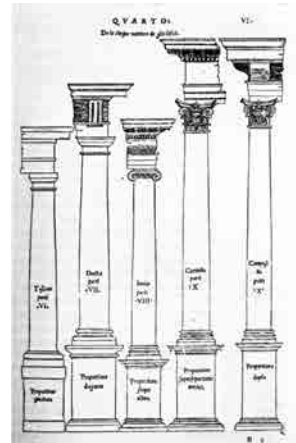
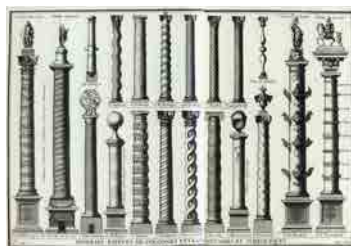
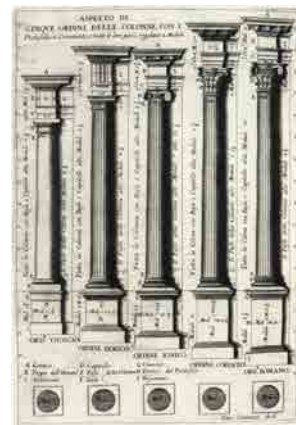


Tabla de los órdenes. Serlio,
Sebastiano, *Libro IV*, 1537

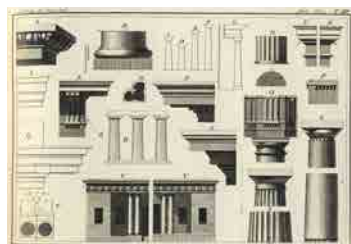
[*Primeras Iconografías I*]



Diverses especes de colonnes extraordinaires et symboliques. Davilier, Charles, *Cours d' Architecture*, 1691



Aspetto de cinque ordini delle colonne. Scamozzi, Vincenzo, *Idea della architettura universale*, 1615



Diversos elementos del órden dórico.
Cipriani, Giovanni Battista,
Indice delle figure, 1800

columna, dan constancia de que las columnas no son reproducciones de objetos existentes. Las líneas y las palabras parecen ocupar por igual una superficie, donde se omite la espacialidad inherente a los elementos arquitectónicos. Pero incluso en esta economía de organizar la doble escritura sobre una misma superficie, la línea del suelo, aunque invisible, insiste en otorgar el “terreno” donde los tipos de las columnas son trazados y luego reproducidos. El terreno no es la superficie que reciba las fuerzas de gravedad y que sostenga las construcciones. Todavía a finales de Renacimiento, instituir un mundo significativo para el hombre significaba conceder al mundo material una coherencia simbólica, *gráficamente pero sobre el terreno*, es decir *dentro del mundo*. Antes de construir sobre el terreno, el arquitecto tiene a su disposición un número considerable de tipos⁶², «estampillas» de los órdenes de las columnas, de los basamentos de las edificaciones, etc. que las «imprimía» sobre la línea del suelo [Manios, 2009:63], franqueando el espacio de inscripción.

En el tratado de Scamozzi de 1615, el último tratado que pertenece a la concepción renacentista, la lámina de los cinco órdenes se titula “Aspetto de cinque ordini delle colonne”. En ella lo que se ponía de manifiesto era el *aspetto* de los objetos dibujados. Las columnas trazadas iban a ser *imágenes dispuestas sobre la superficie de la lámina*, en vez de reproducciones de columnas existentes o componentes gráficos, «tipificados y reproducibles», dentro de un sistema de composición arquitectónica. A partir de entonces, en obras como por ejemplo las “Diverses especes de colonnes extraordinaires et symboliques” (1691) de Charles Daviler, o mucho después con catálogos de elementos arquitectónicos, como los de Giovanni Battista Cipriani de 1800 entre otros, las láminas cambiaron su economía de organización. La disposición y organización del material gráfico de los tratados arquitectónicos, y en general del proyectar arquitectónico, iba a seguir el modelo enciclopedista.

El *cuadro*⁶³ permite al pensamiento ordenar las entidades de nuestro mundo, en tanto a «presentación de los conocimientos en un sistema contemporáneo de sí mismo» [Foucault, 2006:80-81]. Hacer un cuadro equivale a ligar las representaciones, a definir las vecindades y a fundar en último término los lazos entre cosas, a primera vista heterogéneas entre sí. Esa economía, de poner orden a las cosas del mundo, fue traducida automáticamente en una economía gráfica de organizar el material, la cual había sido común, ya se tratase de los catálogos tipológicos de Durand o de las fantasías de Lequeu.

Evidentemente el enciclopedismo⁶⁴, la organización racional de los conocimientos alrededor de palabras, como *paradigma* de la época clásica dejó sus marcas en la

⁶² Como hemos explicado en el texto dedicado al Renacimiento, el proyecto renacentista fue por esencia *tipo-gráfico*. Además, el término *typos* implica el gesto de *graphein* ya que tiene el sentido de “imagen o huella impresa de un prototipo” [Azara, 1997:11].

⁶³ «La vocación profunda del lenguaje clásico ha sido siempre la de hacer un “cuadro”: sea como discurso natural, compilación de la verdad, descripción de las cosas, *corpus* de conocimientos exactos o diccionario enciclopédico» [Foucault, 2006:302].

⁶⁴ «Para la arquitectura, como para otras disciplinas técnicas, una segunda revolución mediológica, en ciertos aspectos semejantes a la renacentista, se repite en la Francia del siglo XVIII con el

arquitectura, no sólo dirigiendo la atención de los arquitectos a la recopilación de la terminología arquitectónica en diccionarios⁶⁵. A la luz del *esprit de système*, los arquitectos organizaban los conocimientos ya adquiridos según la función, la geometría, la forma, las técnicas constructivas, el decoro, etc. Intentaban componer todo este corpus de conocimientos sobre un cuadro racional, totalizador y universal, supuestamente vacío de “prejuicios” y “supersticiones”, repartido, además, entre todos los individuos gracias a la imprenta. Ningún conocimiento quedaba descatalogado⁶⁶. Eso significa que todo conocimiento debía encontrar su propio lugar fuera de la naturaleza, el dios o el alma, o fuera del hombre en cuanto intelecto; debía encontrar su propio lugar dentro de un cuadro, es decir dentro de la escritura⁶⁷.

Frente al discurso renacentista, que estuvo enmarañado con las cosas del mundo, el cuadro «no existe sino para ser trasparente» [Foucault, 2006:302]. Y era así porque el entrelazamiento, entre el discurso y las representaciones, tenía lugar en un espacio que, aunque común, era ontológicamente distante, «transparente», respecto al mundo de las cosas. *El espacio de inscripción, que durante todo el periodo renacentista se mantuvo en una capa superpuesta a las cosas, en cuanto interpretación suya o complemento esencial suyo, ahora parece romper con todo lo que corresponda a su exterior: la (doble) escritura toma el mando.*

Hemos explicado que, para el proyecto enciclopédico, todo conocimiento adquirido debía ocupar su lugar en el cuadro. Y siendo así, tuvo que ser catalogado en cuanto realidad gráfica: en imagen o texto. A medida que el procedimiento proyectual era obligado a sacar su material desde este corpus de imágenes, no podía sino operar en tanto colección y combinación suya. De hecho, el proyecto consistía en una composición de «distintos cuerpos para formar un todo», como elocuentemente explica Alan Colquhoun, en vez de una ordenación de «las partes dentro de un solo cuerpo»⁶⁸. Y los «distintos

enciclopedismo: el mismo programa de divulgación por medio de la imprenta y de la ilustración técnica, aunque asociado a otras formas arquitectónicas y a otros supuestos ideológicos» [Carpo, 2003:33].

⁶⁵ A partir de entonces, los títulos de los escritos arquitectónicos iban a ser “Índices de las figuras” (Rosi, 1713), “Obras arquitectónicas” (Peyre, 1765), “Recopilación de edificios” (Durand, 1800), “Manual...” (Weinbrenner, 1810) o “Diccionario de arquitectura” (Quatremère de Quincy 1788, Viollet-le-Duc, 1854).

⁶⁶ El sentido en la época clásica, como escribió Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, «no podrá ser más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el *cuadro* completo de los signos» [Foucault, 2006:72].

⁶⁷ El proyecto enciclopedista no queda marcado dentro del «elemento neutro del lenguaje», sino que reconstituye «por el encadenamiento de las palabras y por su disposición en el espacio del orden mismo del mundo». Y concluye: «tal entrelazamiento del lenguaje y las cosas, en un espacio común, supone un privilegio absoluto de la escritura» [Foucault, 2006:45-46].

⁶⁸ «No es hasta el siglo XVIII cuando el problema de ordenar y yuxtaponer distintos cuerpos para formar un todo, comienza a cobrar prioridad sobre la ordenación de las partes dentro de un solo cuerpo. Pero tanto una como otra clase de composición, dependen por igual de la idea de un conjunto hecho de partes que, en cierto sentido, están ya determinadas, de forma que siempre sea posible pensar en este conjunto como en una agregación, por más que las partes puedan cohesionarse para dar una lectura unitaria potente» [Colquhoun, 1991:71].

cuerpos» no eran más que fragmentos registrados en catálogos, que yuxtapuestos sobre la tabla del diseño, formaban, o más bien procuraban formar un todo. El proyecto, por consiguiente, no tenía la intención de producir un cuerpo a partir de la composición de sus partes, sino de componer primeramente los *fragmentos*, dispersos y existentes con anterioridad, entre los catálogos para formar más tarde, y secundariamente, un todo. De esta manera, la arquitectura no se hizo de tipos ni de miembros de un hipotético organismo, se hizo *de imágenes*.

Fue la primera vez en que lo que se fijaba sobre la tabla del diseño no eran trazos geométricos ni contornos de elementos arquitectónicos. Las líneas, que fueron para el proyectar renacentista horizontales o verticales, respecto a la línea del suelo que separaba el cielo de la tierra, se hicieron líneas paralelas o perpendiculares, líneas paralelas o no a los bordes del papel. Desde entonces, la tabla del diseño iba a ser *horizontalmente puesta*, constituyendo la superficie donde las imágenes iban a ser ordenadas. *La escritura proyectual era entonces una iconografía* (escritura con imágenes) en la cual, aunque parece predominar lo icónico, la palabra, como explicaremos a continuación, no fue algo secundario.

En este contexto, se puede sostener que a esta escritura proyectual, que era fundamentalmente iconográfica, corresponde una *arquitectura escrita* en lugar de la llamada “architecture parlante”⁶⁹. Y era una arquitectura escrita no en el sentido de una arquitectura irrealizable o ficticia. En el fondo, su razón de ser fue la institución de un nuevo lenguaje, que constituiría para todos el contenido de las obras arquitectónicas transparente, debido a la subordinación de la forma al carácter para los arquitectos revolucionarios, o debido a la subordinación de la forma a la función para los arquitectos modernos. La arquitectura de la Ilustración, por lo tanto, fue una arquitectura esencialmente escrita porque tenía que inventar un lenguaje universal, el cual debía basarse no en una sintaxis nueva, sino en la invención previamente de un nuevo sistema de signos. Y para que este sistema llegue a ser comunicable, sus signos debían inicialmente ser icónicos⁷⁰. Y cómo podrá ser inventado un sistema de signos, si no es a

⁶⁹ Según ella, la formalización de los elementos arquitectónicos debía “expresar” o “narrar” una específica intención «representativa o funcional» de los edificios. Manuel Martín cita un fragmento de Boffrand de sus *Principes tirés de l'art poétique d'Horace* (1745): «Ya no es suficiente que un edificio sea bello, debe ser agradable, y que el espectador sienta el carácter que tiene impreso...»; y que también un poco antes: “la Arquitectura [...] es susceptible de diferentes géneros que hacen sus partes, por así decirlo, animadas por los diversos caracteres [...] Estos edificios diferentes por su disposición, estructura, manera en que están decorados, deben anunciar al espectador su destino y si no lo fundamentan, pecarán contra la expresión” [Martín, 1997:41].

⁷⁰ Charles Jencks escribió: «En el siglo XX, muchos arquitectos como Le Corbusier y Walter Gropius, trataron de establecer un lenguaje “universal” basado en los signos icónicos, una especie de esperanto, del que según pensaban surgirían naturalmente las leyes de la función, de la estructura y de la percepción» [Broadbent, Bunt y Jencks, 1984:113]. Y en otro ensayo, Jencks aplicando la conocida tricotomía peirciana describe una arquitectura basada en los signos icónicos: «En la arquitectura icónica, la configuración o las formas del edificio se asemejan a las funciones, o a su carácter. Usualmente se atribuye a los dos arquitectos revolucionarios Boullée y Ledoux la introducción del signo icónico en el movimiento moderno» [Jencks, 1972:268-269].

través y debido a la escritura. En consecuencia, la arquitectura de la Ilustración fue fundamentalmente una arquitectura escrita, porque debía inventar sus propios recursos, es decir debía inventar aquel sistema de signos icónicos que instituyeran el lenguaje universal, un empeño que desde sus raíces fue condenado a ser incumplido⁷¹.

Si, para los arquitectos revolucionarios Boullée y Ledoux, la invención de aquel sistema de signos fue basado en las formas abstractas y primarias⁷², para Jean-Jacques Lequeu fue basado en la invención de un léxico de imágenes⁷³, que por ser nuevo y desconocido debía de ser acompañado del discurso, y además un discurso *justo al lado* de las imágenes. Frente a los dibujos de Boullée y Ledoux, palabras sueltas y fragmentos de textos cubren los dibujos de Lequeu. Pero las anotaciones al lado de las imágenes, como señalamos a continuación, no las explican. La presencia de la palabra escrita al lado de las imágenes las constituyen accesibles, aunque no obligatoriamente comprensibles.

Las láminas de Lequeu se componen de fragmentos literalmente despegados de un mundo ficticio, que nunca llega a representarse por entero. Aquellas imágenes, de esa realidad utópica, parecen episodios de una narración nunca cumplida. Las imágenes no hablan por sí solas, no consiguen narrar su mundo de procedencia. Es imposible restaurar por completo los vínculos entre las imágenes, que una vez retenidas sobre el papel se tornan en fragmentos, ruinas de un mundo onírico. En el intersticio entre las imágenes, como fragmentos literalmente despegados de otras realidades, salen las indicaciones verbales. Ellas devuelven las imágenes a este mundo: las hacen objetos colocados sobre un fondo común, imágenes ordenadas sobre la superficie neutra de la escritura. Nombres escritos al lado de sus objetos y breves descripciones al lado de los episodios arquitectónicos, representados en las láminas, que dirigen la mirada hacia

⁷¹ «Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura», escribió Jacques Derrida. «Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura así como otros muchos lenguajes tengan una historia». El filósofo francés da la siguiente explicación describiendo la leyenda de la Torre de Babel que merece que la citemos aquí entera: «Una estirpe, los semitas, cuyo nombre significa un *nombre* -una estirpe, pues, que se llama un nombre [Sem, su epónimo]-, quiere construir una torre para alcanzar el cielo, para -así está escrito- «lograr un nombre». Esta conquista del cielo, ese logro de un punto de observación [*rosh*: cabeza, jefe, inicio] significa darse un nombre; y con esta grandeza, la grandeza del nombre, de la superioridad de una metalengua, pretende dominar a las restantes estirpes, a las otras lenguas: colonizarlas. Pero Dios desciende del cielo y desbarata esta empresa pronunciando una palabra: Babel. Y dicha palabra es un nombre propio similar a una voz que significa confusión [de *balal*, confundir]; y con ella condena a los hombres a la multiplicidad de lenguas. Ellos deben renunciar a un proyecto de dominio mediante una lengua universal» [Derrida, 2006b:138-139].

⁷² «Mientras que Boullée y Ledoux trabajaban con todo el aparato del clasicismo y con las formas abstractas que comprendía su fundamento lógico y racional, Lequeu, por primera vez de un modo tan amplio, constituía sus «edificios» con elementos no arquitectónicos que se relacionaban directamente con el tema de la composición, pero que en sí mismos no estaban sacados de ningún léxico arquitectónico conocido» [Vidler, 1997:184].

⁷³ «Un léxico desmembrado de imágenes», afirma Anthony Vidler, «ya formadas que se vuelven a montar para configurar otra cosa que no es arquitectura. [...] Tal proceso no puede denominarse propiamente *architecture parlante*. Se trata, en cambio, de una transformación de la arquitectura en escritura, una *écriture architecturale*; más que obligar a la arquitectura a hablar de su propio carácter, hace escritura a partir de la arquitectura» [Vidler, 1997:185].

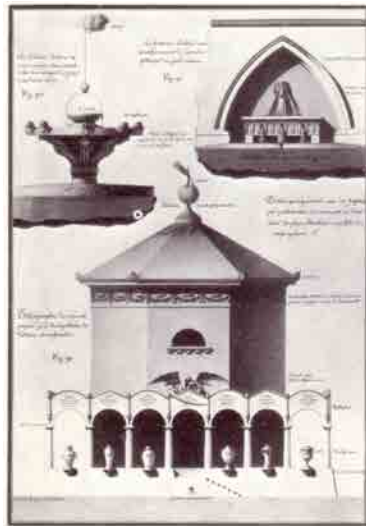
Miserere istius propterea et exultate in domino
 Ne enim am praecipua memoriae huiusmodi
 Hinc inde latere conentum et horum et alia
 Hec et de istis autem fidele in hunc modum.

IN ASTROLOGOS.



Accipe per supernos qui respiciunt astra deorum
 In mare praecipua cura digna deorum
 Nonne te carere non hinc in hunc modum
 Ex quo loquitur deos dignum in rebus
 Astrologos carere quibus praedicta precor
 Nunciat imperium hinc in hunc modum.

In *Astrólogos*. Alciato,
 Andrea, *Emblemas*, 1531



Mausoleo para Voltaire y su familia. Lequeu,
 Jean-Jacques,, *Architecture Civile*, 1789-1825



Albergue del jardín encantado. Lequeu,
 Jean-Jacques, *Architecture Civile*, 1789-1825

[*Primeras Iconografías II*]



Piranesi, Giovanni Battista, *Campo Marzio*, 1762

aquellos elementos dibujados que parecen ser a primera vista caligráficos, y por tanto insignificantes. Ellos, sin los nombres y las descripciones, caerían en inatención. El intersticio entre las imágenes no nos deja olvidar que la tabla, donde ellas y sus anotaciones se inscriben, sea propia de la escritura y que por tanto puede recibir cualquier fragmento, sea visual o verbal. Las anotaciones en los espacios blancos, entre las imágenes dispuestas en las láminas de Lequeu, son destinadas a dar constancia que estos trozos de otras realidades son *fragmentos gráficos*, cuyas interconexiones pueden ser únicamente intra-gráficas.

Sin embargo, la cercanía entre las anotaciones y las imágenes no significa unión. Al contrario, son dos sistemas, el signo verbal y la representación plástica, que nunca se dan a la vez⁷⁴: no pueden entrecruzarse ni mezclarse. En este contexto, se puede sostener que *el texto proyectual es un emblema*. Entre las imágenes y los nombres, entre los fragmentos gráficos y sus descripciones, hay una correspondencia intra-gráfica, «un conjunto simultáneo que es preciso aprehender de golpe» [Azúa, 1983:95]. El emblema⁷⁵ disimula y no establece la convergencia entre los dos modos de expresión, verbal y visual. «Pone dentro»⁷⁶ de una página una imagen, su título y un breve texto, el epigrama, que explica la imagen; al epigrama sigue una glosa en prosa que amplía el significado. Ese género funciona a base de imágenes. «El que hace emblemas», escribió Walter Benjamin refiriéndose a la escritura barroca, «no revela la esencia latente «detrás de la imagen», sino que en forma de escritura, de lema (que en los libros de emblemas están estrechamente vinculados con lo representado), fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen» [Benjamin, 1990:178-179]. Incluso en el caso de un texto proyectual que es asimilado a un emblema, y por mucho que los títulos, los epigramas y las glosas expliquen lo mostrado en imagen, la escritura proyectual es una iconografía porque las indicaciones verbales, aunque sin entrecruzarse ni mezclarse con la imagen, «fuerzan» al contenido de la imagen a «comparecer» ante ella: el discurso apunta a la imagen, no la explica ni narra algo en paralelo a ella.

Las imágenes de edificaciones, procedentes de un mundo ficticio como el de Lequeu, al ser retenidas sobre la superficie de la tabla, traen con ellas el trozo del terreno

⁷⁴ Según Michel Foucault, dos principios han dominado en la pintura clásica, los cuales son vigentes a mi juicio, para la arquitectura de la misma época: «Separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos; equivalencia de la semejanza y la afirmación. Estos dos principios constituían la tensión de la pintura clásica, pues el segundo reintroduciría el discurso (sólo hay afirmación allí donde se habla) en una pintura, de la que estaba cuidadosamente excluido el elemento lingüístico. De ahí el hecho de que la pintura clásica hablase –y hablase mucho– aunque estuviese constituida fuera del lenguaje; de ahí el hecho de que reposase silenciosamente sobre un espacio discursivo; de ahí el hecho de que se diese, por debajo de ella misma, una especie de lugar común en el que podía restaurar las relaciones entre la imagen y los signos» [Foucault, 1981:79].

⁷⁵ «Un emblema es una composición artística que transmite un pensamiento, una enseñanza, mediante una combinación de imagen y texto que se amplifican y enriquecen mutuamente» [Azanza y Zafra, 2009]. Ese género apareció por primera vez a principios de XVI y fue cultivado hasta la Revolución francesa.

⁷⁶ Emblema, *ἐμβλημα*, compuesto del prefijo *ἐν* (en) y *βάλλω* (yo lanzo, yo arrojo a), que significa “yo arrojo, inserto, injerto algo dentro de alguna parte”.

donde supuestamente las edificaciones fueron alzadas. Las imágenes son atemporales; el recorrido para su restauración se ha perdido. El plano general⁷⁷ de tal mundo ficticio es inexistente por ser definitivamente imposible volver a montarse después de su integración al mundo gráfico y su consiguiente fragmentación. Medio siglo antes de la obra de Lequeu, el plano de un parecido mundo ficticio, aunque a base de fragmentos históricamente determinables, fue realizada para el *Campo Marzjo* de Roma. El dibujo de Piranesi de 1762 es un «tejido de ficción y realidad» [Eisenman, 2006:40], que no representa una ciudad que pudiera en realidad existir. El terreno cubierto por completo de edificaciones, existentes o ficticias⁷⁸, es un «mosaico» [Manios, 2009:332] que no permite su división en calles. Incluso cuando la disposición de los grandes complejos de edificios deja espacios desocupados, Piranesi añade plantas de edificios diseñados por él. El vacío es ocupado «por la misma materia de lo edificado, por figuras del mismo índole con lo edificado y sus maneras» [Manios, 2009:332]. Estas «figuras intersticiales»⁷⁹, como las llamó Peter Eisenman, cubren toda la superficie del plano.

Sin duda, la composición de fragmentos que proceden tanto de las fantasías de Lequeu como de los distintos períodos históricos del *Campo Marzjo*, sólo puede ser efectuada sobre la superficie neutra de la escritura. Mientras las anotaciones en los espacios blancos, entre las imágenes de las láminas de Lequeu, hacen que las imágenes sean fragmentos gráficos sobre superficie, en el caso de *Campo Marzjo*, la superficie de la escritura no es el fondo sobre el cual se trazan las plantas. El *Campo Marzjo* de Piranesi rompe con la dialéctica, según la cual los edificios son objetos sobre el terreno [Eisenman, 2005c:27]. Esta organización del material gráfico, que representa un nuevo urbanismo basado en la dialéctica figura/figura –que, como sostuvo Peter Eisenman, señala el advertimiento de la modernidad en la arquitectura [Eisenman, 2005c:27]–, marca, en este contexto y en realidad, *el dominio absoluto de la escritura*: la superficie misma de la escritura se hizo figura, a la vez materia y forma por tratar⁸⁰. Los dibujos de los complejos de edificios, junto –y sólo así– con las «figuras intersticiales», *presentan*, en la «estrechez del sincronismo» de su fijación⁸¹, *la superficie de la escritura*. Las plantas-

⁷⁷ Es llamativo el hecho de que Lequeu presentaba sus proyectos casi siempre en alzado o sección. «Sus edificios», en palabras de Anthony Vidler, «siempre poseen una personalidad ortográfica, pero pocas veces tienen planta» [Vidler, 1997:183].

⁷⁸ El dibujo de *Campo Marzjo* es un tejido de edificios existentes y ficticios, pertenecientes tanto a la Roma de siglo XVIII, como a su pasado romano aunque desplazados, en su mayoría, de su sitio original.

⁷⁹ El terreno del *Campo Marzjo* se divide en complejos de edificios. «Between these large complexes there are what could be called interstitial figures, that is, buildings which appear to take up the space that would formerly have been ground knitting one complex to another. These interstitial figures were also Piranesian inventions. They are purely formal resolutions of what could be seen as leftover space» [Eisenman, 2005c:27].

⁸⁰ «[...] the ground becomes an interstitial trace between objects, which are also traces in both in time and space» [Eisenman, 2006:40].

⁸¹ «En el plano de Roma, los edificios se estabilizan a través de los conflictos aparentes entre ellos, se presentan arrasados en un mosaico ya que son datados como un complejo inseparable, más allá de los tiempos pasados de su levantamiento o de las aceptaciones de tales tiempos, pero sin la posibilidad de que salgan, desde *la estrechez de su sincronismo*, en el presente» [Manios, 2009:332].

figuras funcionan como un tejido gráfico que, ocupando una superficie determinada, presta por falta de otros recursos representacionales su imagen a ella.

De hecho, las «figuras intersticiales» al cubrir los blancos de la superficie constatan la presencia de una superficie que ya no es el fondo de la escritura proyectual. El dibujo de Piranesi no reproduce ni representa el *Campo Marzio*. En ello se presenta la superficie de la escritura que tiene el poder de mostrarse en el tejido gráfico de un *Campo Marzio en potencia*, que tiene el poder de mostrarse en el tejido gráfico de un *lugar en potencia*. Aquí tenemos trazada la imagen directa e inmediata, y por tanto la imagen intocada por las futuras transcodificaciones, de lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar. Para una escritura proyectual que sea iconográfica, incluso lo que quiere-ser-fijado en tanto a lugar se visualiza*.

Cuando el espacio de inscripción fue expulsado del mundo, al principio no fue retirado de él. Se mantuvo en una capa superpuesta a las cosas del mundo. Más tarde, cuando la distancia que se produjo por una tal superposición se hizo escisión, el espacio de inscripción *rompió definitivamente con el mundo de las cosas*. Y a medida que la doble escritura había cortado sus vínculos con su exterior, le quedó desde entonces relacionar sus elementos –desde entonces representaciones– dentro de un campo que fuera totalmente gráfico. Más que entrelazamiento de lo lingüísticamente articulado y lo espacialmente configurado, la escisión del espacio de inscripción del mundo de las cosas obligó a la doble escritura a encontrar *un régimen común de colaboración intra-gráfico*. Se trata, por lo tanto, o bien de una *iconografía* del material gráfico, que hace al texto proyectual funcionar como emblema, o bien de una *textualización* del material gráfico, que hace al texto proyectual funcionar como entre-texto, un texto entre los demás del proyecto⁸². En ambos casos, se trata de una *colaboración evidentemente intra-gráfica* y no de un *entrelazamiento esencial escriturístico*. Por un lado, la correspondencia de índole emblemático entre el discurso y la figuración fuerza la palabra a apuntar a la imagen, y por otro lado, la conversión del discurso y de la figuración en texto las hace participar en la escritura proyectual sin que una sea subordinada a la otra y viceversa, pero sin llegar a un entrelazamiento esencial.

Frente a una *economía iconográfica* y una *economía textual*, según las cuales las líneas y las palabras colaboran obviamente perteneciendo a un campo gráfico, y a pesar de las diferencias entre la primera economía y la segunda, la doble escritura concebida a partir del espacio de inscripción busca encontrar su propia economía, manteniendo entrelazados sus signos gráficos *siempre-con-miras-hacia su exterior*. Dado que la escisión producida, entre el espacio de inscripción y el sitio donde las construcciones iban a instalarse, obligó a la geo-grafía a ocupar un lugar secundario en el procedimiento proyectual, el proyecto, desde entonces, ha tenido que rescatar aquel gesto elemental arquitectónico de marcar-inscribir en el mundo una significación, por no ser conscientemente incorporado al gesto doble de escribir arquitectónico. Sólo en cuanto a

⁸² El texto [*Gramatología*] se dedica a esa economía textual.

rescatada podemos concebir la geo-grafía a partir de una incisión en el espacio de inscripción, que aunque parezca tender a ser reducido a un espacio intra-gráfico, nos indica, sin embargo, constantemente una posible institución del lugar.

Una topología de los fragmentos y la «línea diagonal». □ *Cannaregio I*

El *Cannaregio* fue el primer proyecto en la trayectoria de Peter Eisenman que fue titulado con su nombre “real” [Eisenman, 2001:173]⁸³. Destinado a ocupar la parte oeste del barrio de Cannaregio de Venecia, fue un experimento de diseño más que el proyecto de un determinado programa, sometido a un Seminario Internacional de Diseño acontecido en julio de 1978⁸⁴. En la propuesta de Peter Eisenman, el lugar o «el contenido inmanente de cualquier lugar»⁸⁵ fue aquel factor, según el arquitecto, que pudiera motivar un proyecto para el futuro.

Referencias al proyecto de *Cannaregio* se encuentran entre los numerosos escritos del arquitecto, pero su primera presentación fue en abril de 1980 en la exposición titulada “10 Immagini per Venezia”. La memoria del proyecto, un diagrama que mostraba las distintas fases del procedimiento del diseño, planos, secciones y axonometrías, acompañados por dos maquetas a escala diferente, completan la presentación del proyecto. Pero esta no había sido toda la documentación gráfica del proyecto.

Siete meses después de la exposición de las propuestas sometidas al Seminario, un nuevo texto titulado «Tres textos para Venecia», dedicado al proyecto, fue publicado en el número de noviembre de la revista *Domus*. En él, la estrategia y los principios del diseño, descritos en la memoria del proyecto, se resumen en tres textos-gestos proyectuales, presentados de manera alegórica⁸⁶. Por otra parte, un considerable número de croquis hicieron su aparición mucho después de su ejecución⁸⁷. En concreto, los 20+1 dibujos

⁸³ Hasta 1978, cuando el proyecto para *Cannaregio* fue diseñado, Peter Eisenman había proyectado la serie de viviendas tituladas *House I*, *House II*, etc.

⁸⁴ Los arquitectos invitados a participar en el Seminario debían presentar propuestas innovadoras respecto a su método y sus límites, destinadas a responder a las exigencias promovidas por la remodelación de los centros históricos de la ciudad europea. Los arquitectos invitados eran: Raimund Abraham, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernard Hoesli, Rafael Moneo, Oswald Mathias Ungers, los cuales habían participado previamente en la Biennale de Venecia de 1976.

⁸⁵ En 1992, y durante una conversación, en ocasión de la exposición “Cities of Artificial Excavation –The work of Peter Eisenman 1978-1988”, el arquitecto afirmaba: «Era evidente para mí que también se podía elaborar un proyecto para el futuro basado en una posibilidad pasada del lugar, o en lo que yo llamaba el contenido inmanente de cualquier lugar» [Eisenman, 1995a:37].

⁸⁶ Cada uno de los tres textos-gestos proyectuales expresa un momento determinado, pasado, presente y futuro, en la historia de la Venecia y de la arquitectura misma.

⁸⁷ En diciembre del mismo año (1980) se inauguró en Fogg Art Museum la exposición titulada “Autonomous Architecture—The Work of Eight Contemporary Architects” en la cual el *Cannaregio* fue presentado de nuevo. Bajo el mismo título, “Autonomous Architecture”, el número 3 de *The Harvard Architecture Review* (invierno 1984) fue dedicado a aquella exposición. Sólo dibujos y axonometrías de *Cannaregio* y no textos fueron publicados en la revista, pero no es baladí el hecho de que en este mismo número se publicó por primera vez el texto de Eisenman «The Futility of Objects: Decomposition and the Process of Difference».

preparatorios del proyecto fueron presentados en primavera de 1994, en ocasión de la exposición titulada “Cities of Artificial Excavation –The work of Peter Eisenman 1978-1988”. Insistimos sobre el material presentado en ocasión de las exposiciones de 1980 y 1994, para realizar algunas acotaciones de importancia.

Mientras el catálogo de la exposición de 1994 parece estar completo, entre el material gráfico presentado se omite, no sin importancia a mi juicio, aquel diagrama múltiple de las diez fases, que muestran, como explicaremos, el desarrollo geométrico-topológico del proyecto. Tampoco vuelve a publicarse el texto presentado para el Seminario, y en vez de ello se incluye, en el catálogo de la exposición, el segundo texto del proyecto titulado «Tres textos para Venecia». Otra acotación importante: los 20+1 dibujos preparatorios del proyecto no fueron incluidos en la exposición “10 Immagini per Venezia” de 1980. Se puede sostener, obviamente, que según el contexto y el planteamiento específico de cada exposición, se elija el material por presentar adecuado. Sin embargo, entre las exposiciones de 1980 y 1994, los términos bajo los cuales el proyecto se describe y se presenta cambiaron de dirección.

El intervalo entre 1980 y 1994 había sido marcado por el giro deconstructivista en el pensamiento de Peter Eisenman. En 1983, el proyecto *Fin D’Ou T Hou S* fue el primer proyecto de Eisenman, que en su tiempo fue declarado por el mismo como escritura [Eisenman, 2001:92]. En 1984 sostenía en su ensayo, con el título llamativo «El fin de lo clásico», que la nueva arquitectura, que quiere ser no-clásica –y no anti-clásica–, debe ser leída como un texto [Eisenman, 1994c:473]. Ocho años después, y durante una entrevista, el arquitecto afirmaba: «In many ways the text is more important to me than the drawing» [Eisenman, 1995a:123]. «Imágenes textuales»⁸⁸ en vez de dibujo y texto; el proyecto de 1978, como se explica a continuación, se textualiza: debe ser leído y presentado como texto.

Según la memoria del proyecto de 1980, el *plano* consiste en *tres fragmentos* bien distinguidos entre sí: primero, la trama procedente del proyecto de Le Corbusier para el *Nuevo Hospital de Venecia* (1965, proyecto no construido), originalmente diseñado para este lugar; segundo, las construcciones-variaciones a escalas diferentes de una y la misma casa, la *House XIa*⁸⁹, diseñada por Peter Eisenman para la familia Forster (Palo Alto, California, 1978, proyecto no construido); tercero, «la extensión del contexto del área» [Eisenman, 1980b:56, §8]. Mientras la *House XIa* (a escalas diferentes) y la trama de Le Corbusier, expandida sobre el área del proyecto, pueden representarse directamente en

⁸⁸ En una arquitectura de la gramatología, como hemos explicado en el texto dedicado a ella, «imágenes textuales» constituyen el texto proyectual.

⁸⁹ Todas las construcciones que habitan el área del proyecto son reproducciones de la *House XIa*, a tres escalas diferentes. El objeto más pequeño puede considerarse una maqueta de la casa. El objeto de tamaño mediano puede ser una casa, pero como está casi lleno por el objeto más pequeño, no puede funcionar como una casa. El objeto más grande, que contiene nuevamente el objeto de tamaño mediano, que a su vez contiene el objeto más pequeño, parece a un museo, debido a su tamaño, aunque no puede funcionar como tal.

un plano, «la extensión del contexto del área», ¿cómo puede ser retenida gráficamente y en qué consiste?

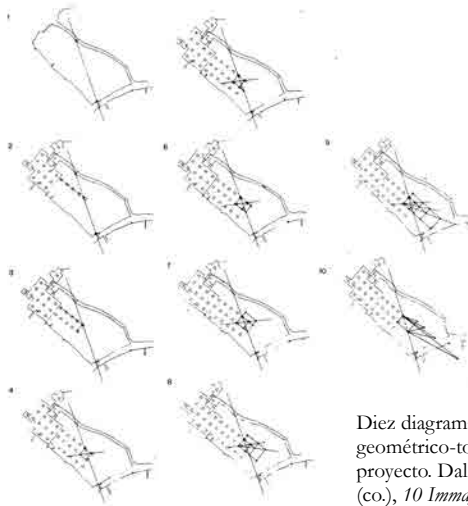
La «extensión» no tiene el sentido de reforzar el contexto existente, explica el arquitecto [Eisenman, 1995a:38]. El proyecto intenta crear una «forma alternativa de estructuración urbana» [Eisenman, 1980b:55, §5], cuestionando el papel del lugar o lo que se suele definir como lugar⁹⁰. En este contexto, «el suelo ya no se considera como el marco, sino como el objeto en sí» [Eisenman, 1995a:39]. Se considera, en vez de un receptor de las proyecciones de la tradicional «taxonomía euclídea»⁹¹, como «una superficie topológica que se deforma y sale del contexto existente sin disturbarlo» [Eisenman, 1980b:56, §8]. La geometría topológica, por oposición a una «taxonomía euclídea» que organiza los objetos según las dimensiones y las distancias relativas entre sí, se dedica a las «relaciones análogas referidas a un punto sobre una superficie» [Eisenman, 1980b:56, §9]. Por consiguiente, el suelo se toma como una *superficie topológica*, apta para ser deformada; las reproducciones de la *House XIa* deben encontrar su posición análoga a las demás sobre la *superficie-suelo topológica* y la trama euclídea de Le Corbusier debe encontrar la manera de colaborar con ella⁹².

El suelo se reduce a una superficie topológica, que asimilada a una sola hoja, está sometida a una serie de cambios controlados: deformaciones, pliegues, dilataciones, contracciones, etc. Sin embargo, aquello que pone en marcha y controla el desarrollo geométrico-topológico de la superficie-suelo del proyecto es una línea, la «línea diagonal», como la denomina el arquitecto, «eje topológico de simetría» y «corte físico en la superficie de la tierra» [Eisenman, 1980d:9]. En el *Diagram Diaries* Eisenman escribe al respecto más detalladamente: «A diagonal cut visually connecting the two major bridges on the periphery of the site was made in the surface, both to mark it as a surface and to mark the topological axis. It is interesting in this context that the axis became a cut rather a pedestrian connection. Along the cut, the site saw turned up like a rubber sheet to articulate the idea of it as a surface as opposed to a ground» [Eisenman, 2001:174]. La «extensión» del contexto, como había sido presentada en la memoria del proyecto, ha encontrado su representante gráfico en la «línea diagonal»; el tercer fragmento ha adquirido su correlativo gráfico.

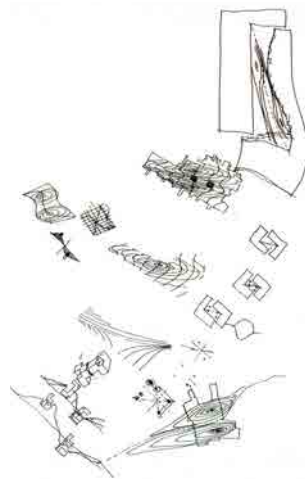
⁹⁰ Concretamente, esa forma alternativa no se refiere, siempre según el texto de 1980, al contexto existente reforzándolo; no introduce un esquema ideal que erosionaría el tejido existente, ni tampoco tiende a relacionar una serie de puntos-monumentos del tejido urbano [Eisenman, 1980b:55, §5].

⁹¹ A partir del Renacimiento, la manera de configurar el espacio urbano suponía una «relación codificada» entre el hombre y los objetos que le rodean: el hombre proyectaba las medidas y su forma a los objetos, mientras él mismo constituía en la perspectiva un «plano de representación» hacia el cual los objetos, en base de una «taxonomía euclídea», proyectaban sus volúmenes, incluso sus sombras.

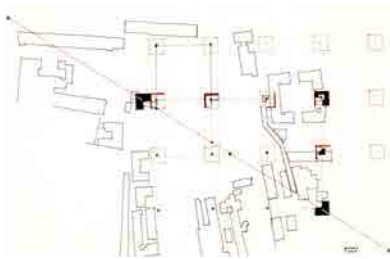
⁹² «The site diagrams developed as an extension of Le Corbusier's grid for his Venice Hospital project, which had a serie of nodes as places of exchange. This point-grid was extended to the project site and the nodes were inscribed as a gridded matrix of voids in the topological surface. The Euclidean grid was now imprinted into a topological surface, confounding any idea of either Euclidean or topological geometry as an originary or base condition» [Eisenman, 2001:174].



Diez diagramas. Desarrollo geométrico-topológico del proyecto. Dal Co, Francesco (co.), *10 Immagini per Venezia*, p. 57

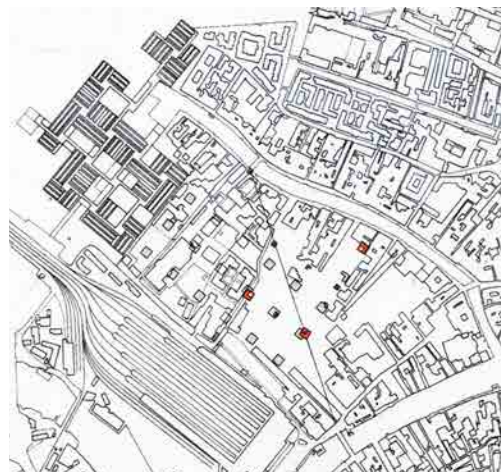


Deformaciones topológicas.
Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*, Croquis 16, p. 64

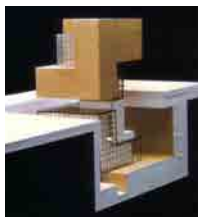


Los tres fragmentos: la trama de Le Corbusier, las variaciones de la *House XIa* y la «línea diagonal». Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*, Croquis 26, p. 69

Eisenman, Peter, *Cannaregio*, 1978



Plano del sitio



Eisenman, Peter,
House XIa, 1978

La «línea diagonal» oscila entre el espacio geométrico y el marcaje realmente acontecido en el lugar. Es al mismo tiempo: *línea geométrica* marcando el suelo como superficie, *eje de simetría* regulando las deformaciones topológicas de la superficie-suelo, *conexión visual* entre puntos existentes en el sitio y *corte físico* sobre el terreno. En el fondo, la «línea diagonal» no representa algo, sino que funciona como marca performativa produciendo las transformaciones de su contexto. Pertenece al espacio lógico-lingüístico, siendo eje de simetría, pero sale de ello en tanto marca, «corte» más que recorrido sobre el terreno, cuyo inicio y fin están determinados por los «accidentes del paisaje» (el Ponte dei Scalzi y el Ponte dei Tre Archi). En consecuencia, se puede sostener que el trazar la «línea diagonal» sobre la superficie-suelo no representa simplemente el inicio de un desarrollo geométrico-topológico, sino que equivale al gesto que franquea el espacio de inscripción. Es decir, *la «línea diagonal» indica patentemente aquella intersticialidad propia del espacio de inscripción, porque alude a la idealidad de las líneas geométricas y paralelamente establece en el espacio una referencialidad, inscribiendo algo en un entorno previamente indiferenciado.* Lo mismo ocurre con su superficie.

Aunque la topología, en cuanto rama de las matemáticas, pertenece al espacio que hemos denominado lógico-lingüístico, se halla en sus extremidades. Frente a la geometría, cuyos esquemas son indiferentes a la repetición y al contexto de su aparición, y frente a la geometría proyectiva, que presupone un intersticio entre la figura proyectada y la superficie de proyección, la topología está determinada por el contexto que engendra las deformaciones, mientras que requiere la continuidad entre sus diferentes estados. Por lo tanto, la superficie topológica intenta sobrepasar aquel fondo neutro e indiferente, donde se graban las figuras, y en su lugar propone un modelo, donde la marca y el contexto-superficie donde se inscribe funcionan en conjunción, y donde la instalación in situ no es una proyección, sino un estado entre las deformaciones continuas de la figura-superficie.

Hemos explicado como la marca, igual que el sema clavado sobre el terreno, hace que ocurra algo; espacia, produce o transforma el contexto de su aparición. En este caso la marca performativa, la «línea diagonal», encuentra una superficie que recibe las deformaciones que sólo el espacio pudiera engendrar. La topología intenta romper con el hiato, que la representación origina, entre la marca gráfica y su instalación in situ “espaciando”⁹³ la superficie, es decir, atribuyendo a ella propiedades espaciales. Al

⁹³ La idea de una superficie topológica aparece también en otro escrito de Peter Eisenman, titulado «K Nowhere 2 Fold» de 1992. En este contexto se busca la naturaleza de un nuevo espacio arquitectónico que, debido al dominio del paradigma electrónico, no puede seguir siendo un espacio definido por las coordenadas cartesianas. La matriz, en contraposición a la cuadrícula que representa el paradigma mecánico, expresa el nuevo espacio. Escribe Peter Eisenman: «A matrix is best exemplified by points on a topological sheet or surface; the points have no necessary size, dimension, or distance, but only a locational relationship between points. This distinguishes a matrix from a grid» [Eisenman, 1992:224]. Y concluye el arquitecto, después de una breve presentación de las diferencias entre ellas, que el nuevo espacio no puede tener sólo aspecto de matriz [matrixlike]. Una definición nueva del lugar debido al paradigma electrónico involucraría

mismo tiempo, la topología abre el camino para que la marca gráfica no se proyecte *punto por punto*⁹⁴, sino que se instale en el lugar *por continuidad*.

De ahí, se puede sostener que la topología proporciona una herramienta para que la doble escritura se aproxime a la *geo-grafía*, o en otras palabras se puede sostener que el régimen “geométrico” del espacio de inscripción no puede ser sino de índole topológico. Pero si las figuras pudieran viajar hacia el espacio arquitectónico por continuidad “topológica”, ¿cómo las palabras pueden determinar la instalación in situ de las construcciones diseñadas?. En este contexto, volvemos a subrayar que el presente estudio propone no una superficie topológicamente espaciada⁹⁵, sobre la cual se inscriben las marcas de la escritura proyectual, sino un nuevo espacio interpretativo, que toma las marcas, líneas y palabras, de la escritura proyectual en conjunción. Este espacio nos permite interpretar la figuración y el discurso, más allá de su pertenencia al espacio geométrico-lingüístico, considerando las marcas de la doble escritura como signos, que tienen un poder instituyente de espaciar.

Retomemos el hilo, la «extensión del contexto existente» crea una lectura diferente a partir, y no según, los datos del sitio. «Sin negar ni afirmar» el sitio⁹⁶, el lugar «sobrepasa» el conjunto de las estructuras físicas del sitio, sus edificios, su trazado, sus calles; por tanto, la extensión del contexto se realiza en otro nivel, más allá de las presencias físicas: se trata de una extensión de índole conceptual. En otras palabras *se inventa el lugar*, «independientemente» del contexto⁹⁷, tomando el sitio como *dato conceptual*⁹⁸ en vez de un receptor-contenedor de presencias.

«To make something conceptual in architecture», explica Peter Eisenman en el artículo «Notes on Conceptual Architecture» de 1971, «would require taking the pragmatic and functional aspects and place them in a conceptual matrix»⁹⁹. Pero, ¿porqué

ambas, cuadrícula y matriz [Eisenman, 1992:224]. Tal conclusión podría aplicarse también para el proyecto de *Cannaregio*.

⁹⁴ «When the geometry became topological, it could be no longer be represented on a flat piece of paper in a one-to-one relationship. So the diagrams began to move from icons of this Euclidean interiority to indices of a topological geometry drawn as Euclidean because of the limitation of existing drawing methods» [Eisenman, 2001:88].

⁹⁵ Incluso si concibiéramos la superficie de la escritura proyectual “topológicamente”, no hubiera sido posible omitir el gesto gráfico. Para que una forma empiece a deformarse debe ser previamente retenida gráficamente.

⁹⁶ Así describe Ignasi de Solá-Morales el proyecto de viviendas en Kochstrasse-Fridrichstrasse de Berlín, en su artículo «Del objeto a la dispersión: proyecto de Peter Eisenman para la Friedrichstrasse de Berlín».

⁹⁷ En la entrevista de 1992 publicada en *Cities of Artificial Excavation*, Peter Eisenman confiesa: «Nunca me había preocupado por el lugar en mi obra hasta 1978, momento en que empecé mi proyecto de Cannaregio. [...] Este proyecto fue muy importante en mi trayectoria. En él abordé la cuestión de la invención del lugar independientemente de la idea de contexto [I dealt with the invention of site as outside of contextualisme]» [Eisenman, 1995a:37-38].

⁹⁸ En *Diagram Diaries* el arquitecto escribe: «Cannaregio was also the first project that used site as a conceptual datum» [Eisenman, 2001:173].

⁹⁹ «To make something conceptual in architecture would require taking the pragmatic and functional aspects and place them in a conceptual matrix, where their primary existence is no longer interpreted from the physical fact of being a bathroom or closet, but rather the functional aspect

la arquitectura necesita «hacer algo conceptual»? ¿porqué necesita inventar una estructura o matriz conceptual?. En otra ocasión Eisenman da la siguiente respuesta: «la presencia de una estructura virtual e intencional podría posibilitar una arquitectura que nos haría más conscientes del espacio actual, es decir de su talla real, y que por tanto quizá nos permitiera una comprensión más precisa de esas configuraciones actuales y de la información potencialmente disponible en ellas» [Eisenman, 1972:217-218]. La señalización de la geometría real no es suficiente para reproducir la información, «espacialmente inherente» al espacio actual. Y concluye el arquitecto: «*la condición virtual hay que construirla en el espacio arquitectónico; no existe a priori*»¹⁰⁰ [Eisenman, 1972: 218].

Esta condición que el arquitecto denomina *conceptual*, o en otro contexto *virtual-intencional*, nos permite la «compresión» de las configuraciones inherentes al sitio. En este sentido, el sitio se considera como *dato conceptual*. Más allá de los datos presentes, se puede conceder al sitio una estructura conceptual, a través de la cual el lugar sería inventado. Y tal estructura podría ser promovida por la conceptualización de la condición elemental arquitectónica¹⁰¹; como en el proyecto de la *House XIa*, donde el plano vertical (hombre) y el plano horizontal (naturaleza) son tratados como hojas topológicas; o por la conceptualización directamente del suelo, como en *Cannaregio*, basada en la coordinación de la trama euclídea con la superficie topológica. En otras palabras, esta condición, conceptual-virtual-intencional, es la clave que abre los signos de la doble escritura proyectual a una serie ilimitada de “lugares”, más allá de los datos presentes en el sitio. Al mismo tiempo, y desde otro punto de vista, tal condición nos permite la compresión de la perspectiva bajo la cual se pueden interpretar los signos de la escritura proyectual: la compresión de lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*. Respecto a ello, y sólo así, se puede construir una condición virtual o se puede tomar el sitio como *dato conceptual*.

Concluyendo, marcar el suelo trazando una línea, proyectar sobre el solar la matriz grillada del *Hospital*, delimitar los sitios vacíos donde las construcciones iban a instalarse, corresponden a aquello que hemos denominado gesto elemental arquitectónico. Sin embargo, los gestos de marcar, proyectar, delimitar fueron suplantados por sus resultados

bathroom or closet becomes secondary to some primary reading as a notation in a conceptual context. [...] it demands not only the primacy of intention to take something from the sensual to the intellectual realm, but also that this intention be present in the conceptual structure» [Eisenman, 1971:51].

¹⁰⁰ El subrayado es mío.

¹⁰¹ Incluso «la condición arquitectónica», como Peter Eisenman explica a continuación, tiene un aspecto conceptual. Leemos en el texto titulado «Sandboxes» de 1980 dedicado a la *House XIa*: «The architectural condition is conceptualized in the vertical and horizontal planes, the plane of man and the plane of nature, which are treated initially as two topological sheets; both exhibit qualities of permeability and distortion. The horizontal plane is made up of two layers: a white layer as a condition of air and a brown layer as a condition of ground. The vertical plane is conceptualized as a state of energy. The horizontal layers are distorted by the vertical energy, which imprints the white layer on the ground and the brown layer onto the air» [Eisenman, 1980c:227].

gráficos, y la inscripción fue promovida por la *disposición sobre la superficie-suelo* de las huellas de aquellos gestos. Las huellas del gesto elemental arquitectónico se hicieron fragmentos. En tanto fragmentos pueden interconectarse, pero pierden sus vínculos con los gestos que los originaron. Al lado de un dibujo a mano alzada (croquis 19), escribe Peter Eisenman que el sitio es *un catálogo de los tres fragmentos*, la trama de Le Corbusier, la *House XIa* y la «línea diagonal». *El lugar se textualiza*.

Antes que el lugar fuera un *texto*, un *palimpsesto* de estratos de memorias o una *cantera*¹⁰², que contiene los recursos de su diseño, antes que el lugar hubiera sido textualizado, cobrando un aspecto escriturístico al superponer capas-textos sucesivos sobre una base-fondo (el suelo), en realidad insignificante, el lugar apela a una estructura-matriz conceptual, que lo inventara sin que la superposición de capas, como estrategia proyectual, la excluyera. Antes que la escisión entre la doble escritura y la *geo-grafía* fuera insignificante respecto a una arquitectura asimilada a un texto, donde la superposición de las «imágenes textuales» correspondieran a la invención del lugar; el proyecto de *Cannaregio* hace exaltar esta estructura-matriz conceptual, que inventa el lugar como «destilación de la condición potencial», preexistente en el sitio [Eisenman, 1980b:56, §9]. El proyecto de *Cannaregio*, en su primera exhibición, señala precisamente el vínculo todavía irrompible del proyecto con su terreno, a la vez físico (suelo) e interpretativo (ground).

¹⁰² Después de *Cannaregio*, el lugar se piensa como texto, como palimpsesto «de inscripciones superpuestas» [Derrida, 2006b:145] o como cantera. En el texto «Moving arrows, eros and other errors» de 1985 que acompañó el proyecto *Romeo and Juliet*, Eisenman escribe: «Privilegiar la *situación* [nota del trad: sitio, solar, emplazamiento, territorio] como *el* contexto es reprimir otros contextos [...] Al tratar la *situación* no simplemente como un palimpsesto sobre el que escribir sino también como *cantera* que contiene las marcas tanto de su pasado como de un futuro inmanente, debe ser entendida como algo no estático» [Eisenman, 1998:70-71]. Las potencialidades inherentes al sitio, que pudieran ser activadas por una estructura-matriz conceptual, se hicieron «contextos».

RE-ESCRITURA _la vuelta a la doble escritura

La experiencia espacial del texto y su «superficie invisible». □ *Cannaregio II*

La escritura proyectual de *Cannaregio* tiene a su disposición tres fragmentos: la trama, procedente del *Hospital* diseñado para esta zona por Le Corbusier, la *House XIa*, previamente diseñada por Peter Eisenman, y la «línea diagonal», eje topológico de simetría para las construcciones y corte físico en la superficie de la tierra.

Mientras, en el caso de *Danteum*, la escritura proyectual es una *topografía* que demarca el sitio donde iba a instalarse, no un recorrido cualquiera sino el recorrido de inspiración dantesca, la escritura proyectual en *Cannaregio* consiste en la *disposición espacial de fragmentos* procedentes de proyectos previamente diseñados, o no, para este sitio (la *House XIa* y el *Hospital* de Le Corbusier), y también procedentes de la «información potencialmente disponible» en ello (la trama de Le Corbusier y la superficie topológica). En comparación con la *topografía*, que traza los límites de un espacio (de inscripción) donde los esquemas geométricos (los rectángulos áureos) y los lugares imaginarios del poema (Infierno, Purgatorio, Paraíso) *se congregan*, la escritura aquí consiste en *un registro de los tres fragmentos sobre un fondo intencionadamente indeterminado*. La enumeración, al principio, de los tres fragmentos en la memoria del proyecto, sin ninguna mención a cómo se relacionan entre sí, nos conduce a preguntar: ¿cómo consigue la escritura proyectual enmarañar o, al menos, poner en relación sus fragmentos?

En el texto de la exposición de 1980, Peter Eisenman no da ninguna respuesta al cómo están relacionados los tres fragmentos. Por otra parte, en el artículo «Tres textos para Venecia» dedicado al proyecto y publicado unos meses después de su primera presentación, el eje temporal (pasado-presente-futuro) conecta los tres fragmentos, aunque no los compone. De hecho, la operación de corresponder cada fragmento a un momento histórico determinado hace que los tres fragmentos se *conecten en otro nivel*: en un contexto alegórico.

La trama del *Hospital*, las reproducciones de la *House XIa* y la «línea diagonal», con todo lo que ella representa, no son las partes que combinadas entre sí dan un todo completo. Son la impronta gráfica de un proceso proyectual, que inventa sus propios recursos, sin ninguna explicación acerca de su inicio. De esta manera, se omite cualquier explicación acerca del marcaje del suelo con la «línea diagonal» o de la proyección de la trama del *Hospital*, donde las construcciones deben colocarse. En cambio, el vacío que queda debido a la evidente arbitrariedad en la elección de los fragmentos, está ocupado por un contenido alegórico posteriormente atribuido a ellos. El vacío se llena de otro «vacío», como leemos en el artículo «Tres textos para Venecia»: el vacío del futuro expresado por el *Hospital* de Le Corbusier, el vacío del presente expresado por las *Houses XIa* y el vacío del pasado expresado por la «línea diagonal».

En «Tres textos para Venecia» no se da, por tanto, ninguna respuesta directa respecto a una posible composición de los fragmentos. Siendo extractos de pensamientos o ruinas de algo realmente preexistente, no quedan atados a su condición previa, simbolizándola o indicándola, sino que están en espera para que un nuevo contenido los rellene, los reactive¹. El contenido inventado, atribuido de manera alegórica posteriormente a ellos, ejerce unas ciertas *fuerzas de cohesión*² entre los tres fragmentos, aunque no establece vínculos. Sin embargo, en una entrevista de 1992, Peter Eisenman propuso una operación según la cual los fragmentos pudieran al final relacionarse entre sí, pero sólo si fueran concebidos como textos: el arquitecto afirmó que los tres textos, la trama de Le Corbusier, la *House XIa* y la «línea diagonal» —que en la memoria del proyecto de 1980 los denominaba fragmentos—, *se superponen* [Eisenman, 1995a:38].

Lo que al principio fue una *disposición espacial de fragmentos*, en la segunda presentación del proyecto, y a partir de los años 90, se hizo una *superposición de textos*, una estrategia que ha persistido a lo largo de todos los proyectos de la serie “Ciudades de Excavación Artificial”. «Mis proyectos», decía Peter Eisenman en la misma entrevista de 1992 refiriéndose a esta serie de proyectos, «crearon lo que podemos llamar una superposición, es decir, la existencia simultánea de dos o tres capas formales e históricas que producen un estado diferente del lugar, totalmente artificial —un hiperestado de base, por decirlo así, que no tiene nada que ver con lo que anteriormente se encontraba en el lugar o se podía encontrar; que sólo existe en la yuxtaposición» [Eisenman, 1995a:38].

El proyecto se cumple en la yuxtaposición de fragmentos y no en la composición de su material gráfico. Aunque el sentido de la yuxtaposición consiste en poner algo *al lado y junto a* otro algo, produciendo así la chispa de significado, la operación de yuxtaposición, en este caso, no traspasa los límites de una simple disposición espacial. No tiene como objetivo orientarnos a otro nivel interpretativo, sino que tiene más bien el sentido de un coexistir “espacialmente” de un algo con otro algo. En consecuencia, la yuxtaposición insiste en realizarse no entre signos, sino entre fragmentos, cuya disposición es estrictamente espacial, y donde se diluyen las tensiones, provocadas por una yuxtaposición de índole conceptual, es en una operación de superposiciones: *la*

¹ Michael Hays, en su texto «Allegory unto Death», escribe respecto al proyecto de *Cannaregio*: «It also seems correct to see in this project, involved as it is with the appropriation of signs and with their semantic nullification, a deliberate and thematic confrontation with the effects of present-day commodification of architecture; that is, with the inevitable process in modernity whereby any architectural element loses its use value to become a unit of visual exchange. After all, it is the definitive characteristic of the allegorical object that, once hollowed out, it can be refilled with an altogether different content» [Eisenman, 1994a:108-109].

² En el mismo ensayo, Michael Hays cita el siguiente fragmento de Walter Benjamin: «The allegorical mind arbitrarily selects from the vast and disordered material that its knowledge has to offer. It tries to match one piece with another to figure out whether they can be combined. This meaning with that image, or that image with this meaning. The result is never predictable since there is no organic mediation between the two» [Eisenman, 1994a:108].

superposición causa principalmente el desdibujamiento literal y conceptual³ de los contornos de los textos superpuestos, en vez de yuxtaponer el sentido de sus contenidos.

«Los textos», escribía Jacques Derrida en su ensayo dedicado a la arquitectura de Peter Eisenman, «son añadidos, superpuestos, superimpuestos uno *dentro, encima o debajo* de otro, según una topología al parecer imposible e irrepresentable, vista a través de una superficie: una superficie invisible» [Derrida, 1998:60]. En una operación de superposiciones, las marcas gráficas retenidas sobre superficies que sean «invisibles», adquieren una espacialidad peculiar. La estratificación exige de la marca gráfica que se relacione con las otras marcas de las demás capas. Al mismo tiempo, el intersticio entre las capas, que la superposición como tal causa, no permite que la marca gráfica se conjunte con las demás. «Al solapar los planos», escribía Peter Eisenman, «y después calcular cuidadosamente los desajustes entre ellos [...] se produjeron relaciones inesperadas» [Eisenman, 2005a:29], pero no vínculos. La transparencia y la estratificación hacen que lo trazado en las distintas capas se visualice simultáneamente, produciendo «relaciones inesperadas», no unidad. Por lo tanto en realidad, la superposición no permite instaurar una cierta unidad entre el material gráfico. La unidad se consigue respecto a algo, respecto a lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, dentro de un horizonte interpretativo, como el espacio de inscripción. Y aunque la superposición regala al material gráfico una espacialidad peculiar, se priva de aquel horizonte, aquel “respecto a”, según el cual la escritura proyectual entreteje sus signos.

La superposición, por tanto, no consigue enmarañar su material gráfico sino que provoca, manteniendo activo el intersticio entre los textos superpuestos, su *condensación*. Además, el texto ha sido definido, en los ensayos de Peter Eisenman, como un «tejido de huellas»; y la huella, por su parte, es esencialmente una condensación de una realidad previa y anterior. En otras palabras, la huella condensa gráficamente los movimientos⁴ desde aquella realidad, previa a una condición nueva. Pero la condensación está privada de direccionalidad, y aunque la huella es un «registro de movimiento», en realidad es un «registro-sin-dirección». Por lo tanto, donde más rotundamente se muestra la huella, como un registro-de-movimiento-sin-dirección⁵, es en una operación de superposiciones, porque en ellas no se permiten aquellos movimientos hacia el exterior de las capas superpuestas. Por consiguiente, la superposición no extiende las huellas, ni las proyecta hacia las afueras de lo gráfico. En cambio, las mantiene, aunque en movimiento, dentro de un campo estrictamente gráfico; todavía se trata de huellas y no signos de la escritura proyectual.

³ Acerca del proceso del desdibujamiento [blurring]: Eisenman, Peter, «Procesos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo Maquínico de Zaera-Polo», *El Croquis*, pp. 21-35, y «Processes of the Interstitial: Spacing and the Arbitrary text» en *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1999*, pp. 94-101.

⁴ La huella es un «registro de movimiento», que «nos obliga a leer el objeto *presente* como un sistema de relaciones, ligados a otros movimientos previos y anteriores» [Eisenman, 1994c:477 (nota 24)].

⁵ Respecto a la noción de huella: «... fijación del pensamiento en *signos*: un inciso semiótico» en *TEXTO _la doble escritura*, pp 128-129.

En consecuencia, la superposición no permite la salida fuera del campo gráfico, y así la «nueva economía» que el proyecto inaugura, no puede ser sino una «economía textual», como escribió Jacques Derrida. En ella, «ya no tenemos que excluir lo invisible de lo visible, que oponer lo temporal y lo espacial, discurso y arquitectura. No es que lo confundamos, sino que los distribuimos según otra jerarquía» [Derrida, 1998:64]. Con independencia de si es discurso o figuración, los textos, o más en concreto las «imágenes textuales» –ya que los textos están dispuestos espacialmente–, se superponen sobre un fondo común, la «superficie invisible» de Jacques Derrida. Como el arquitecto sostuvo en sus ensayos de finales de los años 90, esa superficie al principio «invisible» actúa como diagrama, porque recibe inscripciones de aquello que todavía no existe, es decir del objeto arquitectónico potencial⁶. Sobre ella pueden estar situados elementos heterogéneos, figuras y palabras, por el hecho de compartir la condición-de-ser-huella. Como explicaremos en los siguientes textos, un mecanismo diagramático procura recoger las huellas en unidad, entretrejiendo lo trazado con lo escrito. Se puede sostener que *cuando la superficie, al principio «invisible», de las superposiciones toma el mando, el material gráfico, que la superposición sólo ha conseguido condensar, puede llegar a un enmarañamiento*.

En esa nueva economía textual, discurso y figuración coexisten según una nueva «jerarquía sin archi», sin autoridad [Derrida, 1998:64]. En el proyecto de *Cannaregio* no existen croquis que acompañen los «Tres textos para Venecia»; tampoco los tres fragmentos presentados en el texto de 1980 se muestran en un solo dibujo⁷. En los croquis, las palabras escritas al lado de las imágenes no corresponden a ellas, no se refieren estrictamente a ellas. Aunque las imágenes trazadas parecen ser intencionadamente herméticas, las palabras no las explican. Por otra parte, los dibujos del proyecto no pueden ser entendidos, al poner el uno al lado del otro, en una secuencia coherente que representaría hipotéticamente el procedimiento proyectual. Cada dibujo preparatorio del proyecto demanda el superponerse a los demás, en una serie de superposiciones en potencia. Y la palabra participa en esas superposiciones: alude

⁶ En 1998, Peter Eisenman escribe: «El diagrama actúa como una superficie que recibe inscripciones desde la memoria de lo que todavía no existe, es decir, del objeto arquitectónico potencial. Esto proporciona huellas de la función, de la implantación, del significado y del lugar a partir de las condiciones específicas. Estas huellas interactúan con las huellas de la interioridad y la anterioridad, produciéndose una superposición de huellas. Esta superposición proporciona un medio para enfocar un proyecto específico, que no está condenado a la historia literal de la anterioridad de la arquitectura, ni limitado por otros datos –la realidad del lugar específico, el programa, el contexto, o el significado mismo del proyecto» [Eisenman, 2000a:27].

⁷ Robin Evans, en la reseña de la exposición de Peter Eisenman dedicada al proyecto *Fin d' Ou T Hou S*, sostuvo que las palabras del arquitecto hacen herméticos los objetos que describen. Incluso llega a sostener que: «los proyectos a menudo son mucho más interesantes que su justificación, y es contraproducente porque define ejes de discusión que, como mucho, son tangenciales a la obra, o simplemente impiden totalmente el acceso» [Evans, 2005:142]. Respecto a esta interpretación, debemos subrayar que la presente investigación no estudia el grado de consonancia entre los textos que explican el proyecto y la obra, sino que sostiene que incluso en las divergencias entre ellos la doble escritura entretreja sus signos.

simultáneamente a todas las imágenes trazadas y, sólo así, puede ser hasta cierto grado descifrada.

Leemos en el ensayo de Jacques Derrida, dedicado a su colaboración con el arquitecto: Peter Eisenman «abre un espacio en el que dos escrituras, la verbal y la arquitectónica, se inscriben, la una dentro de la otra, y lo hacen fuera de las jerarquías tradicionales. Lo que Eisenman escribe *con palabras* no se limita a una supuesta reflexión teórica sobre el objeto arquitectónico con el fin de definir qué ha sido este objeto o qué debería ser. Este aspecto se encuentra ciertamente en Eisenman, pero hay todavía algo más, algo que no se desarrolla simplemente como un metalenguaje sobre una cierta autoridad tradicional del discurso en arquitectura. Se trata de otro tratamiento de la palabra, de otra, por así decirlo, *poética*, que participa con total legitimidad en la invención de la arquitectura sin someterla al orden del discurso» [Derrida, 1998:54].

La palabra participa en la escritura proyectual, «sin someterla al orden del discurso». La superficie donde fueron trazados el plano del recinto, la trama con sus deformaciones, las reproducciones de la *House XIa* a escala diferente y el eje diagonal, no es un simple sustento material de la escritura proyectual. Parece ser compuesta por *una serie de múltiples capas imperceptibles al ojo, que nunca llega a ser definitivamente cumplida*. Entre ellas, unas contienen las palabras. Las palabras escapan de otro orden y se pegan sobre la superficie. Su cercanía con las imágenes trazadas nos conduce a lecturas inconclusas⁸, y su divergencia, o incompatibilidad con ellas, nos obliga a esperar que nuevas palabras hagan su aparición en capas venideras. Aquel «otro tratamiento de la palabra», la palabra poética de Derrida, *consiste en esa dispersión del contenido de la palabra, que alude tanto al conjunto de las imágenes trazadas como a palabras por venir*.

A través de la superposición se puede, por lo tanto, entrever que a la línea y a la palabra se les conceda un nuevo estatuto. Hemos explicado como la marca adquiere una espacialidad peculiar, a través de la estratificación de los textos. Y tal espacialidad, la «experiencia tridimensional» del texto⁹ como escribía Peter Eisenman, se refiere tanto a la palabra como a la imagen. A ella se deben las infinitas combinaciones de textos previos en textos nuevos [Eisenman, 1998:78-80], de palabras o de imágenes, o incluso de palabras e imágenes en croquis nuevos, originando la dispersión de su contenido. En cuanto a esparcido, el material gráfico deja abierta la posibilidad de entrelazamiento entre lo trazado y lo escrito. De esta manera, la «experiencia tridimensional» del texto permite

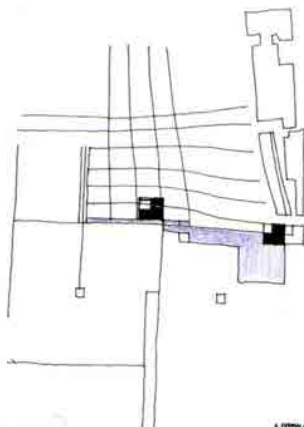
⁸ Aunque en un contexto distinto, Robin Evans escribió muy acertadamente: «Una palabra puede erigirse frente a la cosa que significa, arrojando una sombra tan oscura que sólo con gran dificultad puede distinguirse la ausencia virtual de la cosa» [Evans, 2005:154].

⁹ Peter Eisenman refiriéndose al proyecto del *Romeo y Julieta*: «Todo texto tiene la capacidad de producir infinitas combinaciones de textos previos en textos nuevos. La experiencia tridimensional del texto contiene y permite lecturas inconclusas. Así se introduce la posibilidad del error de textos que no van hacia una conclusión válida o verdadera, sino que más bien van hacia un tejido de interpretaciones sucesivas –errores que dan lugar a las condiciones en las que se producen los nuevos niveles de lectura. Aquí la narración deja de ser una teleología orientada desde un origen a un final verdadero y pasa a ser una serie infinita de superposiciones infinitas» [Eisenman, 1998:78-80].



Plano del sitio

Eisenman, Peter, *Cannaregio*, 1978



3 TYPES OF URBAN ARCH
 1 IDEALITY - GRID
 2 OBJECT - MONUMENT
 3 CONTEXTUAL AMPLIFICATION
 OF LATENT OR POTENTIAL
 STRUCTURES
 ARE THERE OTHERS
 VENICE - TWO PARALLEL CONDITIONS
 TRANS DEC.
 FRONTS
 WATER
 SCALE
 CONTEXT
 OBJECTS
 LC IDEAL GRID
 SITE A CATALOGUE OF ALL THREE
 EXHIBITION
 IN ITSELF
 TURNING REALITY
 INTO UNREALITY

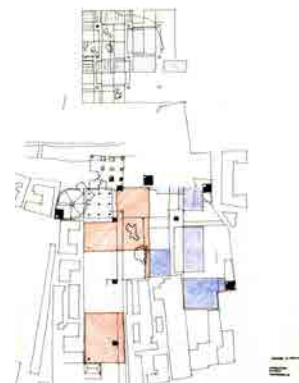
3 TYPES OF URBAN ARCH
 1. IDEAL CITY-GRID
 2. OBJECT-MONUMENT CONNECTING POINTS
 3. CONTEXTUAL AMPLIFICATION
 OF LATENT OR POTENTIAL
 STRUCTURES
 ARE THERE OTHERS
 VENICE - TWO PARALLEL CONDITIONS
 TRANS DEC.
 FRONTS
 WATER
 SCALE
 CONTEXT
 OBJECTS
 LC IDEAL GRID
 SITE A CATALOGUE OF ALL THREE
 EXHIBITION
 IN ITSELF
 TURNING REALITY
 INTO UNREALITY

Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*,
 Croquis 19, p. 65



SITE MAP
 REAL UNREAL
 4 DISTORTED
 S DISTORTED

Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*, Croquis 8, p. 57



CORNERS VS FRONTS
 AFFECTING WITHOUT CONGRUENCE

Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*, Croquis 18, p. 65

engendrar hipotéticamente nuevos significados o nuevas lecturas, un «tejido de interpretaciones sucesivas» [Eisenman, 1998:79], hilos significativos que quedan a medio camino: no llegan a consolidar un tejido definitivo.

Precisamente, *esa experiencia espacial del texto engendra la invención*. Hace que la palabra y la línea participen en la invención. La palabra por cuestionar su determinación, la palabra poética de Jacques Derrida, está en espera, en cuanto a fragmento, para que un nuevo contenido la re-defina, sin que tal operación llegue a ser rotundamente cumplida. Por otra parte la línea, en cuanto a imagen, está en espera para que una yuxtaposición, con palabras o con otras imágenes, le conceda un nuevo significado. «Al solapar los planos y después calcular cuidadosamente los desajustes entre ellos» [Eisenman, 2005a:29] se producen relaciones inesperadas, pero no sólo esto. Al esparcir el texto proyectual, se producen nuevos significados, nuevas definiciones y formas que mediante un mecanismo alegórico, como explicaremos en los siguientes textos, hace que estos hilos se mantengan significativos, al no perder su aptitud de entrelazamiento.

Retomemos el hilo, el proyecto de *Cannaregio* se cumple en la yuxtaposición de los tres fragmentos. La yuxtaposición aquí tiene el sentido de una disposición del material gráfico, literalmente espacial, y tal disposición fue realizada no en una secuencia lineal de los tres fragmentos, sino en una superposición suya. La superposición presupone que los fragmentos, extractos de cosas-pensamientos preexistentes, resulten textos, condensación gráfica de algo previo y anterior. La superposición no consigue el enmarañamiento de los textos, ni tampoco la salida fuera de lo gráfico. Sin embargo, nos ha permitido *por una parte, rescatar la inherente capacidad del texto proyectual—en cuanto estratificado en capas— de esparcir sus significados y por otra parte, indagar la naturaleza de la superficie que recibe las inscripciones de la doble escritura*. Tanto el primero como el segundo permiten, en general, las combinaciones entre lo trazado y lo escrito, lo lingüísticamente articulado y lo espacialmente configurado, manteniendo activo su entrelazamiento.

Por consiguiente, no debemos descuidar el hecho de que la superposición es un acto de espaciar, y por tanto nos conduce al espacio de inscripción. Pero la «experiencia tridimensional», que la superposición regala a la doble escritura como la estratificación imperceptible de su sustento de fijación, no llegan a instituir el espacio de inscripción. La huella no se inscribe, es la impronta-sobre-superficie aunque sea una superficie insondable. Las huellas superpuestas no llegan a ser signos de la doble escritura. Y aunque el mecanismo de superposiciones provoca la condensación y la dispersión del texto proyectual, no puede provocar el entrelazamiento significativo entre las líneas y las palabras. Sólo en cuanto los “espacios en blanco” del sustento de fijación, el espaciado entre las líneas y las palabras, adquieran importancia, la línea y la palabra se inscriben en un espacio donde podrían funcionar en conjunción, como signos de la escritura proyectual.

El proyecto de *Cannaregio* nos deja entrever, sin embargo, algo sustancial para la escritura proyectual en general. Las estrategias proyectuales, como la *yuxtaposición* y la *superposición*, al presuponer que algo, *fragmento* o *texto*, haya sido retenido

previamente, nos conducen a sostener que la escritura proyectual se trata esencialmente de una *re-escritura*, porque se supone que siempre existe algo con anticipación en el proceso proyectual, un proceso siempre en camino¹⁰. La escritura proyectual de *Cannaregio* es una *escritura múltiple*, un palimpsesto de huellas sobre una superficie insondable. Dentro del «laberinto irrepresentable» [Derrida, 1998:60] de este juego de re-escrituras, lo discursivo y lo icónico, lo lingüísticamente articulado y lo espacialmente configurado, se inscriben el uno dentro del otro a través de una yuxtaposición que insiste en mantenerles, aunque a distancia, relacionados y esparcidos como fragmentos. El laberinto de re-escrituras no deja que lo discursivo y lo icónico salgan fuera de los límites de sus recorridos dedálicos, mientras que el laberinto en sí mismo no deja de ser algo espacial.

El programa: desde la huella al texto proyectual

La doble escritura constituye el registro de una forma de pensar, que pertenece al momento arquitectónico. Dentro del flujo de movimientos, de desviaciones, convergencias, dislocaciones y concentraciones a lo largo del proyectar, una línea trazada o una palabra escrita sobre el papel parece ser una incisión. Parece ser una incisión, dentro de esa movilidad intelectual, de un proceder supuestamente lineal. Esa incisión gráfica, promovida por una intención todavía no declarada de forma directa, franquea el espacio de inscripción. Dentro de ese espacio particularmente arquitectónico, el texto proyectual *indica en lugar de representar* ese flujo de movimientos, *indica más que expresa*, en oposición a un texto de una lengua determinada, algo todavía no-expresado explícitamente y todavía no-presente en el espacio.

Sin embargo, es imposible separar la indicación de la expresión¹¹. Un mismo encadenamiento de signos, con independencia de su modo de aparición, puede ser aprendido, explica Jacques Derrida, como expresión o como señal según la intención que lo anima. Eso sucede porque la indicación y la expresión están «entrelazadas», según Edmund Husserl, en la estructura fundamental de remitir, de «mostrar con el dedo»; entrelazadas en todo signo¹². Por lo tanto, no podemos eliminar la función expresiva del texto proyectual, sino que podemos sólo suspenderla. Y suspender intencionadamente la función expresiva del texto proyectual equivale a constituir la función indicativa como la primordial función suya. Pero, ¿en qué consiste la función expresiva de los signos gráficos del proyectar arquitectónico, y por qué suspenderla?

¹⁰ Además el proyecto mismo de *Cannaregio* se desdobra y se re-escibe en otro proyecto, el del parque de *La Villette*.

¹¹ Al respecto: «... fijación del pensamiento *en signos*: un inciso semiótico» en TEXTO _la doble escritura, pp. 128-129 (nota 112).

¹² Sin embargo, el concepto de “señal” tiene «más amplia extensión» respecto al concepto de “expresión”, si tomamos en consideración el significado mismo de la palabra signo: «el conducir al espectador (a la mirada espectadora) hacia las cosas» [Bühler, 1979:56].

El texto proyectual puede expresar el idiolecto del arquitecto-diseñador, aquella lengua idiomática y propia de cada arquitecto, al ilustrar lo imaginado en líneas o al describir literalmente lo pensado en palabras. Pero el texto proyectual, para la presente investigación, en vez de *representar* icónicamente lo imaginado y verbalmente lo pensado, actúa en cuanto a registro de un *gesto* [Derrida, 1995:83] indicando aquello todavía no formado-articulado que lo originó. Por otra parte, el texto proyectual representa aquello que iba a inscribirse en el mundo de la experiencia. Como un dibujo o como una descripción detallada de la obra por construirse, el texto proyectual puede expresar la obra, representándola en cuanto imagen y narración suya. Sin embargo para el presente estudio, el vínculo entre el texto y la obra proyectada no se fundamenta a causa de la representación, que la semejanza y la descripción automáticamente aseguran, ni tampoco se fundamenta por convención, aplicando con antelación figuras, tipos, estilos o terminologías ampliamente aceptados y reconocidos. Al contrario, el vínculo entre el texto proyectual y la obra es dirigido por aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*.

Por consiguiente, se suspende intencionadamente la función expresiva de los signos gráficos, porque el texto proyectual, en lugar de ilustración o narración de lo pensado, en lugar de representación de la obra proyectada y en lugar de expresión de un corpus de simbolismos, constituye *el material gráfico yacente del proyectar*, siempre un material-gráfico-con-sentido, *que engendra* a partir de un determinado tratamiento, de las primeras fijaciones en líneas y palabras, *los significantes de la escritura proyectual*.

Sin embargo ese tratamiento nunca puede llegar a la concreción de un conjunto de significantes, ni tampoco ese proceder puede compararse con un mecanismo representacional. En realidad, el texto proyectual no se descompone en elementos significantes, sino que constituye un *cuerpo signifiante por tratar*, un cuerpo signifiante de la escritura proyectual, cuyo mecanismo de fijación es propiamente escriturístico y no representacional. Pero, ¿qué significa un mecanismo de fijación propiamente escriturístico?

La escritura, como aptitud de fijar en signos lo pensado, lleva implícita otra aptitud: la de reprimir aquello que no haya conseguido retenerse en marcas. Parece que el retener y el reprimir son las dos caras del fenómeno de fijación. Por consiguiente, *la escritura no tiene que ver exclusivamente con lo retenido en sus marcas, sino incluso y primeramente con lo que quiere-ser-fijado, lo cual mantiene unidos lo que iba a ser retenido y lo que iba a ser reprimido*¹³.

¹³ Otra vez la explicación procede de la fenomenología de Husserl: el *querer-ser-fijado* no se proyecta desde el estrato del sentido integralmente hacia lo retenido, hacia las marcas-signos de la escritura. Explica Jacques Derrida, en su ensayo «La forma y el querer-decir», que Husserl insiste sobre un «desplazamiento esencial» de la expresión desde el estrato del sentido, el cual impide el reeditar del sentido en su expresión. En palabras de Edmund Husserl: «La generalidad propia a la esencia de la expresión implica en su sentido que todos los rasgos particulares de lo expresado no puedan nunca reflejarse (*sich reflektieren*) en la expresión. El estrato del querer decir no es, no puede ser por principio, una suerte de reduplicación (*Reduplikation*) del estrato subyacente» [Derrida, 2006a:207].

Y ahí donde lo reprimido por una retención codificada –lo reprimido por la ilustración y la narración– se escapa, es en *las huellas*¹⁴, en las palabras sueltas y en los primeros trazos del proceso proyectual. En *las huellas de la doble escritura*, lo que *quiere-ser-fijado* guarda aquella porción de contenido que todavía no ha sido reprimido por la aparición de la forma y el discurso. Aquellas figuras y pensamientos, que han quedado al margen por un mecanismo de representación, sólo desde la huella y merced a la huella, pueden ser «generados» y «emergidos»¹⁵. Y por lo tanto, lo que *quiere-ser-fijado* con mayor plenitud queda indicado en las huellas de la doble escritura.

Al principio inarticuladas entre sí, las huellas de la doble escritura estando yacientes *se congregan*, adquiriendo una *dirección* según *el querer-ser-fijado en tanto a lugar*. Ese último torna las huellas, al principio inarticuladas y sin-dirección, en el cuerpo significante de una escritura, por instituirse. Las huellas constituyen el grado cero de la escritura proyectual. La escritura proyectual, sin tener un “alfabeto” propio y trabajando con un cuerpo significante, vuelve a instituirse en cada realización suya. Y aunque se repita de manera ligeramente diferente, trabaja siempre con *un material gráfico doblemente fijado*, con el fin de conseguir una concretización adecuada en forma y discurso.

En el fondo, la escritura proyectual se realiza a través de la convergencia y la consiguiente ampliación-extensión de su material, que iba acumulándose a partir de las huellas de la doble escritura. Por lo tanto, la escritura proyectual consiste en el juego regulado de las sucesivas fijaciones, que intentan rescatar lo que *quiere-ser-fijado* desde las primeras fijaciones por escrito, desde las palabras sueltas y los primeros trazos del proyecto. Y ese *juego regulado de re-escrituras* mantiene activo el espacio de inscripción, que fue inaugurado por la «chispa» de un punto trazado sobre el papel blanco¹⁶, por la marca performativa de Derrida: desde la nada a la marca, y desde las huellas de la doble escritura a la escritura proyectual.

Ese juego de re-escrituras, por consiguiente, mantiene activo el espacio de inscripción y es regulado, como explicaremos en los siguientes textos, según un mecanismo que presupone dos complementarios y entrecruzados movimientos: la *dirección diagramática*, que converge el material gráfico y la *dispersión alegórica*, que yuxtapone los signos –y no marcas– de la escritura proyectual. Ese mecanismo de re-escrituras hace resaltar en el proyecto arquitectónico una espacialidad peculiar: los blancos del papel aparecen en plena consistencia, para recibir lo que iba a retenerse-reprimirse en sus fenoménicamente vacíos.

¹⁴ «Una huella en arquitectura puede poseer una función muy precisa. Marcan la presencia de un texto diferente al de los textos tradicionales de arquitectura que generalmente se fundan en el simbolismo, el uso o en alguna función estética. Si bien la huella debe ser una clase de forma o marca, una presencia física, no es una forma en el sentido tradicional de presencia estética en la composición clásica» [Eisenman, 2008:105].

¹⁵ «[...] las huellas sugieren relaciones potenciales, que podrían a la vez generar y emerger de figuras previamente reprimidas o inarticuladas» [Eisenman, 2000a: 26].

¹⁶ Un punto, como escribía Deleuze, que es centro y matriz de las dimensiones. Al respecto: Gilles Deleuze, «Catástrofe y germen» en *Pintura. El concepto de diagrama*, pp. 21-47.

La doble escritura es el registro de una forma de pensar, que pertenece exclusivamente al momento arquitectónico y que, como explica Eisenman, queda reprimida¹⁷. A través del estudio del mecanismo de re-escrituras, que parten de las huellas de la doble escritura, intentamos rescatar esa forma particular de pensar, la cual, sin ser una «mera representación» de pensamiento, está profundamente conectada con la escritura; en nuestro caso, con la doble escritura y su espacio de inscripción.

Mitografía y escritura proyectual

La escritura del *Gran Vidrio* establece una nueva economía sígnica para comunicar una historia. Asimilada a una mitografía, la escritura del *Gran Vidrio*, corresponde a una etapa primitiva de la escritura, cuando el pensamiento fue obviamente un pensamiento mítico y cuando su fijación fue en figuras sostenidas por el discurso oral. Los ensamblajes de figuras, los mitogramas que componen el cuadro, presentan lo pensado, evocando, a través de las figuras y su disposición, una historia en sus múltiples recitaciones.

Concretamente estos «signos esquemáticos», como Duchamp los denominó, parten de las palabras que, perdiendo tanto su función denotativa y gramatical como su valor conceptual, adoptan «poco a poco una forma con significación plástica» [Duchamp, 1998:161, 163]. La palabra como materia plástica y la figura como esqueleto, «molde» o «sombra» de cosas imaginadas, carecen de toda referencia a algo excepto que a ellas mismas. La expresión del artista, la representación retiniana de cosas existentes o ficticias y la aplicación de clichés no determinan la relación entre las figuras y las palabras. Por el contrario, su relación es instituida y convencional, aplicada únicamente al *Gran Vidrio*.

En otras palabras, la «disociación completa» [Jiménez, 1997:36] entre lo escrito y lo dibujado, se trata de una relación simbólica entre ellos, en el sentido de un *sym balle in* a un «lugar de reunión» y «punto de coincidencia» [Bühler, 1979:203], acontecido en la obra *Gran Vidrio*. Bajo esta relación, lo escrito y lo dibujado convergen en la escritura del *Vidrio* sin que sean absorbidos por culpa de ese *sym balle in*: entre ellos existe firmemente una distancia casi inadvertida, una distancia *infra-leve*.

Duchamp describe, sin embargo, este tipo peculiar de *sym balle in* en otros términos. Adopta *el principio de taquigrafía* para expresar la inmediatez y el automatismo (la falta de interpretación), según lo cual las dos partes del *sym balle in* (las figuras y las palabras) se lanzan a un «lugar de reunión». En el caso de la escritura duchampiana, lo que importa es el lanzamiento directo-inmediato a un punto de convergencia-coincidencia y no el significado surgido por esta acción. De ahí el carácter de este *sym balle in*, que quiere ser *taquigráfico*: por una parte, suspende la intervención de códigos pre-establecidos

¹⁷ «En una destacada entrevista realizada en 1986 y publicada en *Domus*, Derrida manifestaba que deseaba plantear la cuestión de la arquitectura como una posibilidad de pensamiento que no podía ser reducida a una mera representación de pensamiento. La acción de tomar la arquitectura como una simple técnica separada del pensamiento, afirmaba Derrida, podía llegar a reprimir una forma de pensar no descubierta que pertenece exclusivamente al momento arquitectónico» [Eisenman, 2008:40].

(semejanza, simbolismo, etc.) y por otra parte, detiene la marcha interpretativa del signo, que conduciría a un significado suyo más desarrollado.

De manera análoga, no importan las alteraciones del contenido pensante al ser expresado verbal o plásticamente. En cambio, se busca aquella operación de índole “taquigráfico”, la cual, incontaminada por la metafóricidad y la representación retiniana, controlaría ese remitir. La escritura surrealista, que garantizaba la *transposición* del “verdadero” pensar del hombre a la palabra retenida espontáneamente, aquí es reemplazada por una operación de carácter anti-metafórico: la *proyección* cumple ese papel.

El salto metafórico¹⁸ desde el pensamiento a su retención escrita, cuyas fronteras la escritura surrealista finalmente hacía diluir, aquí consiste en una *proyección* del pensamiento hacia la doble retención gráfica. La proyección, en oposición a la metáfora, simplemente transmite un contenido pensante, sin interesarse en cómo ello viajaría y qué le sucedería en el camino. Se centra en el simple hecho de remitir un contenido a la marca gráfica y no le importa mantener inalterado ese contenido, ni tampoco le importan las pérdidas que la mediación conceptual y el salto metafórico conllevarían. Como reflejo, la proyección recibe algo y vuelve a enviarlo, sin tener la autoridad para controlar y cuidar lo transmitido. De la misma manera que la taquigrafía impide que un mecanismo, de interpretar lo escrito y lo dibujado, se ponga en marcha; la proyección no interviene en el contenido de lo transmitido y por lo tanto, interviene lo mínimo posible en su fijación.

Si en la mitografía duchampiana lo escrito y lo dibujado convergen en la obra *Gran Vidrio*, y si la proyección es la operación de retener lo pensado en figuras y palabras, nos preguntamos: ¿cómo consigue la escritura del proyecto arquitectónico mantener entretejidos en su texto lo trazado y lo escrito?

Los mitogramas, con los cuales trabaja la escritura del *Gran Vidrio*, se parecen a letras de un alfabeto visual, aplicable solamente al *Gran Vidrio*. Compuestos taquigráficamente, los mitogramas no son válidos para una posible reconsideración de su contenido, ni mucho menos son válidos para otros contextos. En cambio, la escritura del proyecto arquitectónico no posee un “alfabeto” propio, sino que trabaja con un material gráfico, un cuerpo significativo de la escritura proyectual, promovido por las huellas de la doble escritura; trabaja con un material gráfico doblemente fijado, abierto a subsiguientes re-escrituras suyas.

¹⁸ En la introducción de los *Escritos sobre retórica* de Friedrich Nietzsche, Luis Enrique de Santiago Guervós comenta: «[...] tampoco hay una equivalencia de las distintas esferas simbólicas, ni ninguna correspondencia entre ellas, ni traducciones dirigidas por reglas analógicas. Entre los distintos ámbitos de este proceso sólo hay «saltos», como decía Nietzsche, que no son controlados por ninguna regla. La metáfora es, por ello, el *salto originario* que salva el abismo entre dos esferas completamente diferentes, un salto para el que no puede haber ningún criterio de certeza. Por eso, la metáfora tiene un carácter transitorio, es el «movimiento» del tránsito entre sentidos distintos, de impresiones sensibles a ideas. Y esto muestra, realmente, el proceso semiótico de construcción del sentido y del mundo» [Nietzsche, 2000a:47].

Retención taquigráfica de lo pensado-imaginado en mitogramas para el *Gran Vidrio* y *re-escritura* de un material gráfico, doblemente fijado para el proyecto arquitectónico, ambas son aptas para la fijación del pensamiento en signos. Pero como no llegan a la codificación rigurosa de sus signos, obviamente no consiguen fundar un nuevo código pictórico-arquitectónico. En cualquier caso, lo importante es que *la particularidad del pensamiento en cada escritura determina el índole de la fijación*. Detengámonos en este asunto para realizar algunas acotaciones de importancia.

La operación duchampiana es *mito*-gráfica. Según Ernst Cassirer, el requisito de todo pensamiento mítico, y de toda formulación mítica, es la *concentración* de todas las fuerzas en un solo punto, concentración que descansa sobre la «experiencia inmediata»¹⁹. En el *Gran Vidrio*, la historia de la “Novia puesta al desnudo por sus Solteros” puede que haya originado múltiples y diversas interpretaciones, pero lo sustancial de la obra no se halla en sus connotaciones, sino que se halla, como afirmó su autor, en la presencia misma de los aparatos de la Novia y de los Solteros, y en la «apariencia inmediata» del funcionamiento mecánico del conjunto. «Las cosas», escribía Ernst Cassirer, «no se toman por lo que significan indirectamente, sino por su apariencia inmediata» [Cassirer, 1973:64]. Y la presencia sensible de algo es «tan poderosa como para hacer desaparecer todo lo demás» [Cassirer, 1973:42]; es tan poderosa para suscitar un mundo entero de significación.

La concentración, como diacrítico del pensar mítico, consiste en el aislamiento de cosas (como la Novia y los Solteros) desde el continuum de la experiencia, las cuales entran, de repente, en una esfera simbólica y así se tornan en imágenes significativas. Estas imágenes, siempre según Ernst Cassirer, aunque son «claras y bien diferenciadas»²⁰, no han podido evitar la, inherente al pensamiento mítico, *polinomia* [Cassirer, 1973:80]. La aplicación de múltiples nombres a una y a la misma cosa, a una y a la misma imagen, se debe a la acumulación de múltiples niveles de interpretación todavía indistinguibles. De este modo, se puede sostener que los mitogramas expresan esa concentración de significación, la cual es automática e inmediatamente presente en las imágenes «claras y bien diferenciadas», cuyos múltiples nombres son impuestos a falta de la mediación conceptual.

De hecho, la mitografía como una proto-escritura, que se concentra en imágenes de múltiples nombres, es *el inicio para una construcción conceptual* a la cual apunta la escritura proyectual. Imágenes y palabras aplicadas mutuamente, las unas a las otras, pero

¹⁹ En el ensayo titulado *Mito y Lenguaje*, Ernst Cassirer escribe: «El pensamiento [mítico] no dispone libremente los datos de la intuición para poder relacionarlos y compararlos entre sí mediante la reflexión consciente, sino que es subyugado y cautivado por las intuiciones que repentinamente le encandilan. Llega a descansar sobre la experiencia inmediata» [Cassirer, 1973:42].

²⁰ Aunque en el discurso de Cassirer no se encuentra el término “mitograma”, sin embargo se refiere a algo parecido cuando afirma: «antes de pensar en conceptos lógicos, el hombre retiene sus experiencias por medio de imágenes míticas claras y bien diferenciadas» [Cassirer, 1973:46].

Gran Vidrio	Proyecto arquitectónico
Mitografía	Escritura proyectual
Mitograma	Texto doblemente fijado
Taquigrafía	Re-escritura
Proyección	Inscripción
Concentración - Polinomia	Espacio de inscripción

esquema 3
 Gran Vidrio – Proyecto arquitectónico. Un cuadro comparativo

sin conceptos²¹, es decir sin mediación; así se abrevia la operación duchampiana para la ejecución del *Gran Vidrio*. Imágenes y palabras entrelazadas en el texto proyectual, y luego conceptos²² sólo posibles si hay *inscripción*; así se abrevia la operación de la doble escritura.

La construcción de conceptos como, por ejemplo, el deseo (de los Solteros) o la ansiedad (de la Novia) es insignificante para la mitografía, porque los mitogramas expresan a través de un *symballein taquigráfico*, entre figuras y palabras, una nueva realidad la cual se proyecta a la obra, sin mediación (o a través de una mediación *infra-leve*) y sin la obligación de inscribirse en su nueva condición²³. Por otra parte, *la escritura proyectual inventa también una nueva realidad, pero debe inscribirla en el espacio*. Y la inscripción, en general, para ser sustancialmente efectuada presupone un *territorio conceptual* que pertenezca al pensamiento arquitectónico. El proyecto construye desde la nada ese territorio conceptual, interpretando nuestro habitar; e interpreta nuestra condición como habitantes del mundo para poder luego intervenir en ello. Pero a medida que la conceptualidad en general²⁴ es derivada por necesidad y es inherente por esencia a nuestra condición como habitantes del mundo, cuando esa última está bajo interpretación no puede sino ponerse en tela de juicio la construcción misma de lo conceptual. Por esta razón el proyecto, interpretando nuestra condición como habitantes del mundo, *cuestiona la construcción misma de lo conceptual, la construcción misma de cualquier territorio conceptual*. Es a este punto al cual se debe la forma aquella particular de pensar, que pertenece exclusivamente, como decía Jacques Derrida, al momento arquitectónico.

Se retira lo efímero y pasajero de lo actual, de lo inmediatamente presente, que la mitografía impone para dar paso a la experiencia de lo conceptual. Respecto al pensamiento mitográfico que se concentra en imágenes de múltiples nombres, proyecciones de deseos y fantasías, la escritura proyectual se concentra en las huellas de la doble escritura y sus subsiguientes re-escrituras (esquema 3), *dirigidas por la interpretación de nuestra propia condición como habitantes del mundo*. Frente a esa concentración el proyecto espacia los signos de la doble escritura, explorando las dimensiones y las fronteras de su territorio conceptual. Por lo tanto la doble escritura como no existe un corpus sistemático de conceptos relativos al habitar, abre el camino para indagar el territorio conceptual que el proyecto tiene a su disposición, recorriendo sus extremidades para volver a delimitar y definir desde el principio el concepto mismo.

²¹ En comparación con el procedimiento del nacimiento de una lengua particular: «Primero imágenes – explicar cómo las imágenes se originan en el espíritu. Luego palabras, aplicadas a las imágenes. Finalmente conceptos, sólo posibles si hay palabras» [Nietzsche, 2000a:48].

²² «La palabra no contiene más que una imagen, de la que se deriva el concepto» [Nietzsche, 2000a:45 (nota 107)].

²³ Como afirmó Marcel Duchamp, el único «puente de sensatez» del cuadro y el único puente con la experiencia común es el principio de gravedad.

²⁴ «La transformación simbólica de los elementos de la realidad o de la experiencia en *conceptos* es el proceso por el cual se consume el poder racionalizante del espíritu» [Benveniste, 2004:29-30].

Para la escritura proyectual, el concepto se cuestiona y apela de nuevo a una definición, aclaración y delimitación suya, y en último término se inventa como si fuese su primera aparición. Por tanto, la escritura proyectual apunta a la construcción del territorio conceptual que las huellas de la doble escritura anuncian.

*La doble escritura intenta abrir el camino para que el habitar encuentre su propio territorio conceptual, en el cual el querer-ser-fijado en tanto a lugar, pudiera retenerse*²⁵. Pensamos siempre habitando, como escribía Martin Heidegger, y proyectamos pensando en nuestra propia condición y según la manera en que el habitar mismo nos da permiso para que pensemos en ello; proyectamos interpretando nuestro habitar, intentando construir la herramienta conceptual para acceder al habitar.

Por consiguiente, la diferencia esencial entre mitografía y escritura proyectual se halla en lo siguiente: la mitografía intenta *controlar el converger, ese symballein entre las figuras y las palabras* constituyendo insignificante ese lanzamiento entre sí, mientras el proyecto arquitectónico intenta *cuidar esa región donde se inscriben las figuras y las palabras*, porque desde ahí, y precisamente dentro de ella, puede ser explorado el territorio conceptual del habitar, y por consiguiente puede surgir una significación propiamente arquitectónica.

Pero, ¿qué significa que el proyecto arquitectónico cuide esa región entre lo discursivo y lo visual?. Cuidar esa región —en el sentido heideggeriano de cuidar²⁶— equivale a mantener activo el flujo de fuerzas entre lo discursivo y lo visual, el cual impide que las líneas y las palabras, respectivamente, se cataloguen en sistemas representacionales separados o códigos pre-establecidos. Cuidar esa región equivale a mantener activo el enmarañamiento de lo discursivo y visual, de donde el concepto surgiría. *Cuidar esa región significa mantener activo el espacio de inscripción a través de las re-escrituras del material gráfico doblemente fijado*. Pero volvemos a preguntar: ¿cómo las re-escrituras mantienen entretejidos en sus textos lo trazado y lo escrito?

La dirección diagramática y la dispersión alegórica

La escritura proyectual consiste en el juego regulado de re-escrituras que intentan rescatar lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar* desde las primeras retenciones por escrito del proyecto arquitectónico. Desde las huellas de la doble escritura se lanzan los hilos de lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*²⁷, aquellos hilos latentes, aunque en cierta manera «realmente presentes»²⁸, en lo yacente del proyecto. De esta manera, las re-

²⁵ Y busca retenerse dentro de una conceptualidad propia, porque es el concepto el que forma los fenómenos, el que abre el cuadro-territorio dentro del cual se imprimen las imágenes originadas por los fenómenos.

²⁶ Ver: [*Geografía*] en LUGAR _el espaciamento de los signos gráficos, pp. 183-184 (nota 2).

²⁷ El *querer-ser-fijado en tanto a lugar* es dirigido tanto por lo que iba a ser retenido como por lo que iba a ser reprimido en la fijación.

²⁸ «A lo que nos afecta de lo real nos gusta considerarlo como lo que constituye la realidad de lo real. Pero precisamente la afección que tiene lugar por obra de lo real puede encerrar al hombre

escrituras no son la transcripción del contenido pensante, que las huellas de la doble escritura indican, sino que son *inscripciones* porque ya estamos dentro de lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, dentro del espacio de inscripción que es franqueado por las primeras retenciones en líneas y palabras.

Por otra parte, el mecanismo de re-escrituras mantiene activa la inscripción dentro de un espacio, que permite los vínculos de lo lingüísticamente articulado con lo espacialmente configurado. Y el entrelazamiento de las líneas y las palabras, siendo acontecido dentro del espacio de inscripción, adquiere el sentido de una *sín-tesis*. El *sín* no quiere decir aquí unión, ni enlace de representaciones. La *sín-tesis* es el «permitir ver algo en su estar *junto con* algo, permitir ver algo *como* algo» [Heidegger, 1944:43], y en este sentido puede ser acontecida solamente en un espacio que haría posible ese «estar *junto*». Estudiamos la *sín-tesis* de las inscripciones de la doble escritura, a través de su mecanismo de re-escrituras, para comprender cómo la escritura proyectual consigue mantener *esencialmente entrettejidos en su texto* lo trazado y lo escrito, y para acudir de este modo al territorio conceptual, en el cual el *querer-ser-fijado en tanto a lugar* se retiene.

Mantener entrettejidos lo trazado y lo escrito significa mantener consistentes los espaciamientos entre ellos que procuran recoger las huellas en *unidad*. Pero la unidad no deshace las fronteras. Mantener entrettejidos lo trazado y lo escrito significa impedir que sean absorbidos el uno por el otro, y en consecuencia impedir que cada uno pierda su aptitud de entrelazamiento. Frente a una dinámica de absorción, el material gráfico *se reduce a fragmentos*, a hilos noemáticos a la espera de nuevos subsiguientes entrelazamientos. Así pues, son dos los movimientos complementarios del mecanismo de re-escrituras, que sólo entrecruzados pueden funcionar: un movimiento hacia la *unidad o convergencia* del material gráfico del proyecto, y el otro hacia la *fragmentación y dispersión* suya.

Por una parte, *unidad o convergencia* que proporciona la abreviación o destilación diagramática de aquello que el texto quisiera fijar, por otra parte *fragmentación y dispersión* del material gráfico que yuxtapone los componentes de su tejido: las re-escrituras convergen en diagramas y yuxtaponen de manera alegórica líneas y palabras de las primeras retenciones del proyecto. De hecho, *las huellas de la doble escritura, sólo en cuanto convergidas en diagramas y yuxtapuestas alegóricamente, pueden tornarse en signos de la escritura proyectual*. La convergencia diagramática del material gráfico se realiza según el *querer-ser-fijado en tanto a lugar* y la yuxtaposición alegórica de los fragmentos amplía sus significados, constituyéndolos en adaptables a otros con-textos u

aislándolo de lo que le concierne, que le concierne de un modo ciertamente enigmático: el de concernirle escapándose al retirarse. La retirada, el retirarse de lo que está por-pensar, podría, por esto, como acacimiento propio, ser ahora más presente que todo lo actual» [Heidegger, 1994:118].

otros entre-textos²⁹. Las re-escrituras, por lo tanto, provocan la destilación o abreviación de su material gráfico, organizando y reorganizándolo en *diagramas*, mientras provocan la *dispersión alegórica* de su contenido previamente fragmentado.

Aunque a primera vista el diagrama representa y la alegoría expresa, la *dirección diagramática* y la *dispersión alegórica* no corresponden a la dialéctica entre lo espacialmente configurado y lo lingüísticamente articulado, respectivamente. Como se explica a continuación, el diagrama y la alegoría no vienen a suplir la dialéctica entre imagen y palabra. Son esencialmente *substancias escriturísticas* por no poder subsistir fuera y lejos de una escritura en general, y en consecuencia se resisten a una definitiva distinción formal en imagen y discurso.

La re-escritura es, en el fondo y por esencia, diagramática. El re-escribir las líneas y las palabras según una dirección que las conduciría a la unidad, excluye definitivamente una posible taquigrafía de la intención inicial del proyecto. La *dirección diagramática* impide que la intención cobre *directamente* una forma, discursiva o visual, y que se proyecte *directamente* a una narración e ilustración³⁰ suya. El diagrama impide que lo espacialmente configurado sea *imagen directa* de la intención, y paralelamente impide que lo lingüísticamente articulado sea *descripción narrativa*³¹ suya. Retener la intención automática o taquigráficamente no permite, en principio, establecer una cúpula entre la imagen y el discurso, no permite conformar mutuamente un (entre-)texto. En cambio, el diagrama diluye las fronteras entre la imagen y el discurso, inaugurando una nueva condición entre ellos que no es posible seguir interpretándose bajo los mismos términos de semejanza y narratividad.

Obviamente el diagrama no es figurativo como lo es un dibujo, ni tampoco prescinde de una cierta iconicidad. Suspende la semejanza pura y el simbolismo, gracias a la *analogía* que permite tanto a los elementos icónicos como a las palabras que se incluyan en el diagrama. Según Charles Sanders Peirce y sus conocidas tricotomías, el diagrama se sitúa entre la imagen y la metáfora³². En concreto según el tipo de semejanza,

²⁹ El entre-texto se refiere al concepto propuesto por Peter Eisenman y aquí tiene el sentido de una condición de “entre”: entre lo trazado y lo escrito. Al respecto: [*Gramatología*] en TEXTO _la doble escritura, pp. 141-142.

³⁰ «Suprimir la narración y la ilustración. Ese sería el rol del diagrama» [Deleuze, 2007:66].

³¹ En ocasión de indagar el concepto del diagrama en la pintura, Gilles Deleuze afirma respecto a la intención del pintor: «La intención no puede ser más que figurativa y narrativa» [Deleuze, 2007:75]. La intención consiste en un material de ideas, fantasías, fotos, clichés previos del hecho pictórico. Y continúa: «Es que el *cliché*, lo completamente hecho, es inseparable de la intención del pintor, en tanto que el pintor quiere pintar algo. ¿Comprenden lo que vuelve inevitable al *cliché*? Es que el *cliché* es fundamentalmente intencional. Toda intención es intención de *cliché*. Toda intención apunta a un *cliché*.» [Deleuze, 2007:76].

³² Respecto a la tricotomía del ícono en Peirce, Peter Eisenman escribe: «Traditionally, the diagram had been used as an iconic sign –one which referred outward to some metaphoric existence. Now, the diagram was seen instead as a series of indexical signs: a system of differences that had little metaphoric or iconic content, but rather could be seen as a notational system understood as different from other formal systems. These indexical signs were thought to exist in some sort of suspension from their iconic condition yet as a potential condition of interiority. It was not that

los íconos, en la semiótica de Peirce, se dividen en *imágenes* que representan su objeto a través de la semejanza pura y simplemente icónica, en *diagramas* a través de la analogía y en *metáforas* a través del paralelismo establecido entre el signo y su objeto. En cuanto secundaridad³³, el diagrama no puede sino implicar la iconicidad pura; de manera análoga, la metáfora en cuanto terceridad no puede sino implicar la indexicalidad del diagrama. Expliquémoslo: en vez de un valor por completo icónico³⁴, la iconicidad inherente al diagrama «abre la posibilidad misma de la relación» [Sini, 1989a:56]. Suprimiendo los detalles desde el ícono³⁵, el diagrama debe a la iconicidad la *posibilidad de que algo se relacione con otro algo, al aparecer el primero como algo sensible*.

Frente a la metáfora, donde lo importante es la transposición de una esfera simbólica a otra y además rotundamente distinta a la primera, *el diagrama permite el establecimiento de analogías*. En el diagrama, lo importante es encontrar los vínculos entre elementos heterogéneos para mantenerlos congregados, con el fin de establecer analogías entre los campos (visual, verbal, numérico...) de donde ellos emanan. De esta manera y en oposición a la metáfora, el diagrama, al implicarse en las analogías entre campos distintos, afecta al contenido y los contornos de estos campos, y por consiguiente los vuelve a delimitar.

En el discurso de Gilles Deleuze, el diagrama se entiende como «máquina abstracta», producto y generador de acciones, apta para producir y engendrar nuevos significados [Bos y Berkel, 2000:35]. En arquitectura, podemos sostener que produce la forma³⁶ a partir de una materia in-forme y a través de «un conjunto flexible de relaciones entre fuerzas» [Eisenman, 2000a:25]. De este modo, establece un «lugar de fuerzas»³⁷ de donde saldrá la forma como acontecimiento arquitectónico. La «forma deformada» saldrá «en relación con una fuerza», que deviene de una materia³⁸ que es capaz de generar formas por sí misma. Frente a una concepción de la materia como agente exterior de un

these indexical signs did not also have an iconic value, but this value could coexist with their indexical quality» [Eisenman, 2001:64].

³³ Al respecto: «... fijación del pensamiento *en signos*: un inciso semiótico» en TEXTO _la doble escritura, p. 123 (nota 94).

³⁴ Además «todo no es icónico en el ícono, pero lo icónico se halla también fuera del ícono» [Metz, 1972:18].

³⁵ Peirce escribió: «A diagram is a kind of icon particularly useful because it suppresses a quantity of details, and so allows the mind more easily to think of the important features» [Vidler, 2006:20].

³⁶ A ese salir-la-forma (de una materia in-forme) merced a las transformaciones, que la interacción de tiempo y materia produce, se debe el carácter maquínico del diagrama [Bos y Berkel, 2000:33].

³⁷ Acerca del concepto de diagrama en la pintura, Gilles Deleuze escribió: «[...] la forma está suficientemente deformada para que una fuerza sea capturada. No es una historia, no es una figuración, no es una narración. Y el rol del diagrama va a ser el de establecer un lugar de las fuerzas tal que la forma saldrá de allí como hecho pictórico, es decir como forma deformada, en relación con una fuerza. Desde entonces, es la deformación de la forma pictórica la que permite ver la fuerza no visible» [Deleuze, 2007:70].

³⁸ Respecto a la dialéctica forma-materia, Eisenman comenta: «[...] los diagramas para Deleuze no tratan de salvar la distancia entre estos conceptos [forma-materia], sino que más bien tratan de separarlos más, abrir el hueco a otras materias y funciones informes a las que se dará forma» [Eisenman, 2000a:25].

proceso de la retención formal³⁹, la materia, según Gilles Deleuze y Félix Guattari, es el fecundador de tal proceso en cuanto «materia intensa y de no-equilibrio» que conjunte elementos «heterogéneos». Leemos en *Mil Mesetas*: «Ya no se trata de imponer una forma a una materia, sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de capturar fuerzas cada vez más intensas. Lo que convierte a un material en algo cada vez más rico es lo que hace que se mantengan unidos los heterogéneos, sin que dejen de serlo» [Deleuze y Guattari, 2002:334].

El diagrama, por lo tanto y como ha sido definido por los Deleuze y Guattari, se ocupa de un material «cada vez más rico, cada vez más consistente», apto de mantener unidos elementos «heterogéneos» sin que sean absorbidos por esa unidad; y como se fundamenta en ese material sus significados se hallan en su «manifestación tangible»⁴⁰. De ahí que el diagrama es una *substancia material-gráfica*, la cual por definición rechaza «cada distinción formal entre un contenido y una expresión, entre una formación discursiva y una no-discursiva» [Vidler, 2006:23-24], y de esta manera puede mantener intrincados en su material gráfico elementos «heterogéneos», como las líneas y las palabras del texto proyectual.

La substancia material-gráfica del diagrama adquiere en los textos de Peter Eisenman el estatuto de una *substancia* propiamente *escriturística*. Mientras Deleuze hace resaltar el carácter maquínico del diagrama, Eisenman describe el mecanismo que conduce las huellas, en principio presencias gráficas incompletas e indistintas entre sí, a un tejido (más) consistente como un mecanismo esencialmente diagramático. Aquel material «cada vez más rico, cada vez más consistente», apto de mantener unidos elementos «heterogéneos», cobra en el discurso eisenmaniano una forma determinada: es un tejido de huellas⁴¹ que no produce un sistema formal⁴², sino que produce un sistema de diferencias. «Pero las huellas en sí mismas», escribe Peter Eisenman, «no son generativas, ni transformadoras, ni tan siquiera críticas. Se necesita un mecanismo diagramático que permita tanto la preservación como la eliminación, que al mismo tiempo pueda abrir la represión a la posibilidad de generar figuras arquitectónicas alternativas que contengan dichas huellas» [Eisenman, 2000a:27].

Las huellas⁴³, por lo tanto, franquean, como señales indicativas, toda una gama de posibilidades de textos proyectuales y están en espera para que un mecanismo

³⁹ La filosofía de Gilles Deleuze: «[...] trata de reemplazar las visiones esencialistas de la génesis de la forma (que implican una concepción de la materia como receptor inerte de formas que provienen de exterior) por una en que la materia esté previamente preñada de capacidades morfogénicas, y que sea por tanto capaz de generar formas por sí misma» [De Landa, 2001:32].

⁴⁰ «Es típico del diagrama que cuando produce nuevos significados, estos se relacionan todavía directamente con su sustancia, con su manifestación tangible» [Bos y Berkel, 2000:33].

⁴¹ «The diagram is both a form of text, a tissue of traces, and an index of time. A diagram is to architecture as a text is to a narrative. The diagram is formed but it may not be formal» [Eisenman, 2006:204].

⁴² «[...] un diagrama no es ni una estructura ni una abstracción de una estructura. Aunque explica las relaciones en un objeto arquitectónico, no posee su misma forma» [Eisenman, 2000a:24].

⁴³ «En arquitectura, las notaciones literales pueden producir una planta pero no tienen nada que ver con el diagrama, porque una planta es una regla mnemotécnica literal. Una planta es una condición

diagramático las re-escriba, en una condición gradualmente más completa en el sentido no de una expresión cada vez más integral, sino de una articulación⁴⁴, en términos eisenmanianos, cada vez más estructurada.

Las huellas franquean todos los posibles textos de ese mecanismo de re-escrituras, pero sin dejar de indicar su realidad anterior. Aunque nieguen toda relación de identidad, semejanza o continuidad con la realidad anterior indicada, no dejan de ser un registro de esta realidad [Eisenman, 1994c:476-477], cuando el querer-decir del autor fue algo actual y presente⁴⁵. Sin embargo, hemos visto que la marca no se agota en el presente de su producción. A partir de su retención por escrito se pone en marcha su propio rumbo, desatado del gesto que la originó. Es cuando la alegoría hace su aparición.

La alegoría⁴⁶, *a través de una narración o una imagen*, se concibe como una representación de algo que no es directamente lo oído-leído ni lo visto. El *allegorein* es el hablar de otra manera. Puede ser otro discurso o discurso del Otro, y en cualquier caso inventa, por definición, un nuevo discurso o una nueva imagen para un mismo fin, en lugar de ser una representación directa del mismo. Pese a su origen en la retórica y a las connotaciones de la estética del romanticismo⁴⁷, aquí nos ocupa en tanto que *substancia escriturística*.

Mientras el diagrama establece analogías entre elementos heterogéneos del material gráfico, la alegoría se centra en las palabras y las líneas, con el fin de constituir las unidades aptas para formar el tejido noemático del proyecto. Su papel es desenrollar los hilos que las huellas de la doble escritura lanzan. En concreto, franquea los significados, en principio asentados, hacia una nueva delimitación suya, debida al hecho de estar las

finita de la escritura, pero las huellas de la escritura sugieran muchas plantas diferentes. Es la idea de huella lo que es lo importante para cualquier concepto de diagrama, porque al contrario que la planta, las huellas nunca son presencias estructurales completas» [Eisenman, 2000a:26].

⁴⁴ «El diagrama, como una serie de estratos de huellas ofrece la posibilidad de abrir lo visible a lo articulable, a lo que está detrás de lo visible. En este contexto la arquitectura se convierte en más de lo que se ve o está presente; ya no es exclusivamente una representación o una ilustración de la presencia. Más bien, la arquitectura puede ser una re-presentación de este aparato activo llamado diagrama» [Eisenman, 2000a:27].

⁴⁵ «Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir. Cuando digo mi futura desaparición es para hacer esta proposición inmediatamente aceptable. Debo poder decir mi desaparición simplemente, mi no-presencia en general, y por ejemplo la no-presencia de mi querer-decir, de mi intención-de-significación, de mi querer-comunicar-esto, en la emisión o en la producción de la marca» [Derrida, 2006a:357].

⁴⁶ «Término de origen griego (de *allegoria*: palabras cambiadas; o de *allegoreno*: hablo de otra manera) con el que se designa un procedimiento retórico que consiste en expresar un pensamiento por medio de una o varias imágenes, o metáforas, o a través de las cuales se pasa de un sentido literal a un sentido figurado o alegórico, que es el que, en definitiva, se desea transmitir.» [Estébanez 1996:23-24].

⁴⁷ Aunque procedente de la retórica y de los tropos del discurso en general, la alegoría como manera de proceder artístico fue un asunto privilegiado de la estética del primer romanticismo. Cada autor, crítico del arte o filósofo de aquel entonces, daba su propia definición a la alegoría, pero siempre respecto al símbolo, a la metáfora o la ironía, conceptos ampliamente estudiados por la estética romántica.

marcas enmarañadas con las demás del texto proyectual. De hecho, *la alegoría libera de la palabra a la parábola y de la línea a la imagen*, y de esta manera desenrolla los hilos noemáticos de la doble escritura, constituyéndolos adaptables y aptos para nuevos y subsiguientes entrelazamientos.

La palabra como parábola suscita la comparación. Comparar es poner una cosa al lado de otra para que emerjan las similitudes y diferencias entre ellas. La palabra, aunque signo de una lengua determinada, *sólo escrita puede suscitar la parábola*, la comparación entre lo dicho-escrito con lo denotado en el texto proyectual, y así produce nuevos significados. La alegoría, al mismo tiempo, suscita aquello que desde las líneas persiste en no desaparecer⁴⁸. El «dejar ver algo»⁴⁹ es la esencia de la imagen, según Martin Heidegger. La alegoría pone en imagen «el aspecto de lo invisible», que las líneas cuidadosamente mantienen asegurado. De hecho, *sólo en algo retenido puede que lo invisible se deje percatar*. Por lo tanto y no sin razón, Walter Benjamin *no distingue la alegoría de la escritura*⁵⁰: la alegoría es lo fijado y lo que fija. Es, al mismo tiempo, cuerpo significante y signo desarrollado, porque desde su retención implica ya una interpretación antes de ser leída-vista por sus futuros intérpretes.

La parábola torna el discurso en un símil entre fragmentos del discurso condensados en imágenes. Las líneas, en tanto que imagen, pueden desvelar la «marcha del pensamiento»⁵¹, oculto en las huellas silenciosas de la doble escritura y en la blancura de sus espaciamentos. La parábola congela la palabra para constituirla comparable y la imagen presenta lo que las líneas esconden. Lo escrito tiende a la imagen visual y la

⁴⁸ La imagen «[...] consiste en una organización material; que sólo tiene título en su función anafórica (imitación por desplazamiento [de lo visual a lo verbal] e instituyendo, a título de referente, lo que no está más [allí] donde se encuentra *en efecto* su definición positivista: la imagen es la persistencia de lo que ha desaparecido» [Schefer 1972:283-284].

⁴⁹ «El poeta, si es poeta, no describe el mero aparecer del cielo y de la tierra. [...] Para nosotros el nombre corriente para aspecto y apariencia de algo es «imagen». La esencia de la imagen es: dejar ver algo. En cambio, las copias y reproducciones son ya degeneraciones de la imagen propia, que deja ver el aspecto de lo invisible y de este modo lo mete en la imagen de algo extraño a él. Como el poetizar toma aquella medida misteriosa, a saber a la vista del cielo, por esto habla en «imágenes» (*Bildern*). Por esto las imágenes poéticas son imaginaciones (*Ein-Bildungen*), en un sentido especial: no meras fantasías e ilusiones sino imaginaciones (resultado de meter algo en imágenes), incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar» [Heidegger, 1994:174-175].

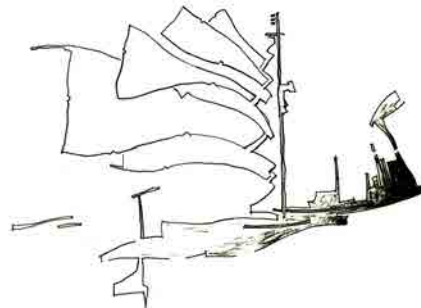
⁵⁰ «La alegoría [...] no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura. [...] Pues precisamente la escritura se presentaba como el sistema convencional de signos por excelencia. Schopenhauer no es el único que cree haber despachado la alegoría señalando el hecho de que no se distingue esencialmente de la escritura» [Benjamin, 1990:155].

⁵¹ Friedrich Creuzer comparando al símbolo con la alegoría sostuvo: «La diferencia entre ambas formas debe situarse en lo instantáneo, rasgo ausente en la alegoría. Una idea se abre en el símbolo en un momento y por completo, y llega a todas las fuerzas de nuestra alma. [...] La alegoría nos hace respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen. En un caso, la totalidad instantánea; en el otro, la progresión en una serie de momentos. Por eso la alegoría —y no el símbolo— abarca el mito [...]» [Todorov, 1991:303].

PALABRA, h. 1140, antiguamente *parabla*, h. 1250. Del lat. *PARABŌLA* 'comparación, similitud', que a su vez vino del gr. *parabolē* 'comparación, alegoría' (deriv. de *parabolō* 'yo comparo, pongo al lado, ballo 'yo echo'). En romance se pasó de 'comparación' a 'frase', acepción muy corriente en los ss. XII-XIV, y de ahí a 'vocabio'. Por vía culta: *Parábola*, med. S. XV.

DERIV. *Parabólico*, 1413; *parabolóide*, *Faubre*. *Parabiero*, 1495; *palabrería*. *Palabrota*. *Apalabrar*, 1613. *Parlar*, 1335, tom. del oc. *parlar* 'hablar', que procede del lat. *parabolari* 'hacer comparaciones, frases'; el sentido peyorativo tomado en cast. se explica por el desprecio que inspira al vulgo el palabreo incomprensible del extranjero (comp. el castellanismo francés *habier* 'parlar'). *Parlamento*, h. 1520, probablemente del fr. *parlement*; *parlamentar*; *parlamentario*, *parlamentarismo*; *parlanchin*, 1843; *parlante*, *parlero*, 1220-50; *parlotear*, S. XVII, *parloteo*.

Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, p. 433-434



Manios, Dimitrios, *Corte Naval*, 1997

EMBLEMA «Concreción subcutánea morfológica, simbólica de las jerarquías» (S. D.).

Diccionario abreviado del surrealismo (1938), p. 37

«[...] la alegoría lleva consigo una corte: en torno al centro de la figura [...] se agrupa la multitud de emblemas. Éstos parecen estar ordenados arbitrariamente [...] Esta corte está sujeta a la ley de la «dispersión» y la «recolección». Las cosas son juntadas conforme a su significación». Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, p. 182

imagen⁵² narra aquello que la palabra no puede transmitir. La alegoría desdibuja las fronteras entre lo trazado y lo escrito, inaugurando una nueva y común condición entre ellos.

La alegoría es una *substancia escriturística*, que independientemente de su forma de aparición, ya sea imagen o discurso, que se ocupa de *fragmentos* gráficos⁵³ que sean «amorfos» [Benjamin, 1990:168]: fragmentos *amorfos* dedicados más al sentido inmanente a ellos que a su función representacional; *fragmentos* a la espera de que una nueva yuxtaposición engendrase milagrosamente un nuevo significado.

Frente a la metáfora⁵⁴, que establece una relación que se percibe inmediatamente y oscila entre dos términos que poseen «significados fijos»⁵⁵, y frente al diagrama, que rescatando analogías entre campos distintos afecta sus contornos, *la alegoría es principalmente una invención*⁵⁶: al yuxtaponer fragmentos del material proyectual engendra nuevos significados. Yuxtaponiéndose imágenes o palabras, yuxtaponiendo imágenes con palabras esparcía el contenido inmanente en las huellas de la doble escritura, por toda la extensión del espacio de inscripción y de esta manera, inventa nuevos entrelazamientos.

La *dirección diagramática* y la *dispersión alegórica* constituyen los dos movimientos complementarios del mecanismo, según el cual lo trazado y lo escrito están enmarañados en el texto proyectual. En la naturaleza particular del diagrama y de la alegoría se halla esa *heterotopía de no poder determinar de manera definitiva la frontera entre lo verbal y lo figurativo*. El diagrama y la alegoría tienen la aptitud de borrar la oposición entre lo verbal y lo figurativo, porque son fundamentalmente substancias escriturísticas que se

⁵² «Se llama imagen a aquello que es producido como excedente de un texto del que ella *representa* una parte de economía que no podría *producir*» [Schefer 1972:285].

⁵³ El principio que reúne los objetos de la alegoría es el de la “fragmentación”, comenta Vicente Jarque en su libro dedicado a la estética de Walter Benjamin. «Su esquema es el de la “dispersión y recolección” posterior de los objetos. Es habitual en la literatura barroca, observa Benjamin, el recurso al “amontonamiento incesante de fragmentos” sin una finalidad manifiesta, o “la repetición de estereotipos” como procedimiento de intensificación expresiva. Se persigue de este modo el milagro, la obtención del sentido a partir de la acumulación de detalles que no se sostienen por sí, pero también se percibe claramente su artificio» [Jarque, 1992:132].

⁵⁴ En Quintiliano la alegoría se define «como una serie de metáforas» o «una metáfora prolongada» [Estébanez, 1996:23-24].

⁵⁵ «Se puede tomar este concepto en un sentido estricto, que sólo abarque la denotación consciente de un contenido de pensamiento mediante el nombre de otro, que se asemeje al primero en algún rasgo, o que sea análogo a él en algo. En este caso, la metáfora es una genuina “transposición”; los dos conceptos, entre los que oscila, con movimiento de vaivén, poseen significados fijos e independientes, y entre ambos, considerados como puntos estables de partida y llegada, como *terminus a quo* y *terminus ad quem* ya dados, se produce el proceso conceptual, que causa la traslación de uno a otro por medio del cual una expresión queda semánticamente preparada para sustituir a otra» [Cassirer, 1973:94-95].

⁵⁶ «Pues una metáfora establece una relación que se percibe sensualmente en su inmediatez y no requiere ninguna interpretación, mientras que una alegoría siempre procede de una noción abstracta y luego inventa algo palpable para representarla casi a voluntad. La alegoría debe ser explicada antes de que adquiera sentido [...]» [Arendt, 2001:174].

ocupan de la abreviación y la fragmentación del material gráfico de la escritura proyectual, y de la yuxtaposición de sus signos.

Re-escribir las huellas. □ *Danteum II*

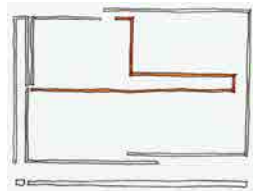
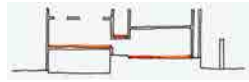
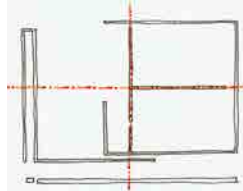
La intención inicial del proyecto del *Danteum* fue «exaltar» la *Divina Comedia* con una obra arquitectónica. Según Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri, la «construcción filosófica y poética» de la *Comedia* puede ser expresada a través de la «armonía arquitectónica» [Terragni, 2004:127 (§a)]. Y la herramienta para conseguir una tal armonía debía proceder de la geometría: la planta del *Danteum* se configura a partir del rectángulo áureo y sus consiguientes descomposiciones geométricas, y así se cumple la expresión, en términos arquitectónicos, de la estructura armónica del poema⁵⁷.

Hemos explicado que el inscribir el recorrido, del imaginario dantesco, en las formas y los textos de la escritura proyectual —y luego en el sitio preelegido—, regula el mecanismo de las re-escrituras. La *topografía* del recorrido de inspiración dantesca, por una parte determina la dirección que procura congregar de manera diagramática los hilos, por heterogéneos que sean, de las primeras fijaciones, y por otra parte obliga al material gráfico a fragmentarse en imágenes y palabras, que conllevan de manera alegórica lo que está-por-pensar en los hilos-huellas de la doble escritura. En diagramas y alegorías, por lo tanto, la escritura proyectual organiza y re-organiza su material gráfico, y de este modo entreteteje los hilos que las primeras retenciones gráficas lanzan.

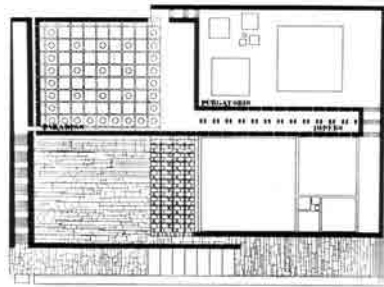
Sin duda, el mecanismo de re-escrituras no es posible que suplante el fenómeno mismo del proyectar. La descripción, por analítica que sea, de ese mecanismo de re-escrituras no puede suplantar la complejidad del procedimiento proyectual. El diagrama y la alegoría no pueden reproducir plenamente ese haz de fuerzas, esa red de gestos que normalmente quedan en parte incumplidos. Y cómo describir las fuerzas de convergencia y dispersión del material gráfico que registran, en último término, la forma de un pensar que pertenece al momento arquitectónico, sino haciéndolo sólo mediante alusiones, en episodios parciales de ese mecanismo, en cortos caminos de un pensar que insiste en retirarse. Describir, por consiguiente, los dos movimientos complementarios del mecanismo de re-escrituras significa destacar ciertos episodios de ese procedimiento de discontinuidades y saltos, al rescatar aquellos fragmentos del material gráfico en los cuales la *dirección diagramática* y la *dispersión alegórica* se retienen. A la búsqueda de estos fragmentos del material gráfico del *Danteum* nos dedicamos a continuación.

Entre las primeras fijaciones gráficas del procedimiento proyectual se encuentran: la declaración verbal de la intención inicial del proyecto (exaltar la *Divina Comedia* con un monumento arquitectónico), el rectángulo áureo con sus determinadas medidas,

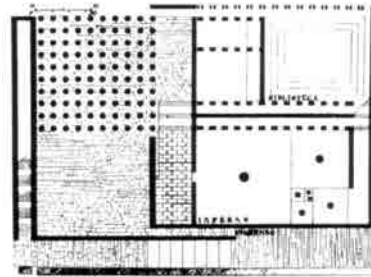
⁵⁷ «[...] hacer coincidir o sobreponer estas dos leyes, una geométrica, la otra numérica, sirve para lograr equilibrio y lógica en la elección de medidas, de espacios, de alturas de espesores a fin de establecer un hecho plástico de valor absoluto vinculado espiritualmente a los criterios de la composición Dantesca» [Terragni, 1997:136 (§8)].



«Tres esquemas»: la distribución de la planta en cruz, la organización del edificio en tres niveles y la espina longitudinal. Dibujos de la autora



Plano a cota 10m



Plano a cota 1,60m

Terragni, Guiseppe y Lingeri, Pietro, *Danteum*, 1938-1940



Sala del Imperio, Sala del Paraíso, Sala del Infierno y Sala del Purgatorio

procedentes de la basílica de Massenzio, y la primera disposición de los dos rectángulos áureos en desplazamiento, lo cual permite trazar un recorrido en el interior del *Danteum*. El intento de hacer convergir este primer material gráfico del proyecto se resume en los «tres esquemas», como fueron llamados por Guiseppe Terragni. Aunque «esquemas», los tres elementos que congregan las primeras fijaciones se presentan verbalmente en el *Informe*. Leamos el fragmento donde Terragni se refiere explícitamente a ellos: «Al esquema distributivo planimétrico en cruz que determina la partición en uno (patio abierto) y en tres (grandes salas con carácter de templo destinadas a la representación de las tres cantigas, Infierno-Purgatorio-Paraíso) se superpone un esquema altimétrico en tres (las salas están situadas en tres niveles respectivamente de 2,70 m 5,40 m y 8,10 m medidas múltiplos de 3). Estos dos esquemas fundamentales son atravesados por un tercer esquema formado por la «espina longitudinal» que a su vez está constituida por tres muros (alternativamente agujerados y macizos) que contienen en la parte alta la Sala dedicada a la concepción Imperial de Dante. Esta sala de fundamental importancia espiritual representa así el punto esencial del organismo constructivo resultando de la suma de los espacios restados en medida progresiva a las salas de Infierno, Purgatorio y Paraíso. = Se podría pues interpretar como la nave central del templo que sobrepasa los menores y les da luz» [Terragni, 1997:138 (§11-12)].

A partir de la superposición de un esquema planimétrico a un esquema altimétrico, y la concentración del «organismo constructivo» en la sala del Imperio, se marcan los *límites*, los *niveles* y el *núcleo significativo* del recorrido. Como abreviación de índole espacial, estos «tres esquemas» *fijan en imagen* la intención inicial; *espacian* la intención de exaltar la *Divina Comedia* con un monumento arquitectónico, impidiendo que ella se traduzca directamente en una reproducción arquitectónica de la descripción dantesca del Infierno, Purgatorio y Paraíso. Evitando la expresión literal, los «tres esquemas» establecen los límites, los niveles y el núcleo significativo, según los cuales *la planimetría* del recorrido, determinada por la divina proporción y sus teóricamente infinitas aplicaciones, *se torna en una topografía*.

Las huellas adquieren una dirección y el trazo geométrico se hace inscripción. El cambio de una concepción geométrica y planimétrica del recorrido a una inscripción de índole geo-gráfico, franquea el espacio de inscripción y, a través de ese juego de remisiones del uno al otro, el espacio de inscripción se mantiene activo.

La distribución de la planta en cruz (uno el patio y tres las salas destinadas a las tres cantigas del poema), la organización del edificio en tres niveles (2,70 m 5,40 m y 8,10 m) y la «espina longitudinal» constituida por tres muros (la «nave central del templo»), aunque pudieran ser representadas directamente en planta se describen sólo verbalmente en el *Informe*. De hecho, las plantas del *Danteum* juegan otro papel más que el de representar los «tres esquemas» o los elementos constructivos del edificio, en sus cotas correspondientes. Las marcas verbales que designan el recorrido por fijar, siendo escritas sobre la misma superficie que los dibujos, hacen que las plantas funcionen como diagramas: muestran los vínculos de las palabras escritas (“Infierno”, “Purgatorio”,

“Imperio” y “Paraíso”) con la configuración en planta (la forma y la geometría) de las salas del edificio.

Leemos en el *Informe*: «Monumento arquitectónico y obra literaria pueden reunirse en un esquema *único* sin perder en esta unión ninguna de sus prerrogativas siempre y cuando cada uno de estos dos hechos espirituales *tenga una construcción* y una ley armónica que puedan compararse y vincularse en proporción geométrica o matemática de paralelismo o subordinación. = En nuestro caso la expresión Arquitectónica podía unirse a la Obra Literaria sólo a través de un examen de la extraordinaria estructura del Divino Poema...» [Terragni, 1997:136 (§5)]. La *Divina Comedia* se estructura en tres cantigas: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, y a esta construcción tripartita se subordina la estructura del edificio. Puede que Giuseppe Terragni describiese en el *Informe* la relación entre la *Divina Comedia* y el *Danteum* como «síntesis espiritual», «conjunción», «vínculo», «correspondencia», «sintonía» o «coincidencia», pero en realidad, se trata de una *convergencia de índole gráfico*. Es decir, la convergencia entre la obra literaria y la obra arquitectónica no es algo abstracto, una idea o imagen abstracta; ni tampoco consiste en la reproducción literal de las escenas del poema en los interiores del edificio. Se muestra en *diagrama*, en una entidad gráfica, que no pertenece ni al poema ni al edificio, sino que es delimitado conjuntamente por ambos.

La *dirección diagramática*, que impedía como hemos explicado que lo literal y lo figurativo aparecieran en el diseño del *Danteum*, es aquella que establece las analogías entre campos heterogéneos, como lo expresado verbalmente en el *Informe* con lo figurado visualmente en los dibujos del edificio. Y es la misma *dirección diagramática* la que permite establecer analogías incluso entre la interioridad de la arquitectura con regiones exteriores a ella. Es decir, en el diagrama o en el «esquema único», como los proyectistas insistían denominar teniendo presentes las connotaciones geométricas de su empeño⁵⁸, se muestra la convergencia entre las palabras escritas de los dibujos y lo trazado, pero incluso se muestran las analogías entre el edificio y el poema.

Retomemos el hilo. Por una parte, el material gráfico converge en diagramas. En los «tres esquemas» que determinan los límites, los niveles y el núcleo simbólico del edificio se abrevia la *topografía* del recorrido de inspiración dantesca; y en un «esquema único» se congregan las marcas verbales (“Infierno”, “Purgatorio”, “Imperio” y “Paraíso”) y la configuración planimétrica del edificio. Por otra parte, el mismo material gráfico espacia

⁵⁸ El diagrama (“διαγράφων”, “yo trazo líneas”) muestra gráficamente las relaciones entre elementos de un conjunto y se refiere al acto de trazar y escribir. En cambio, el esquema tiene su procedencia de los “σχήματα”, de las figuras geométricas, y se refiere, por tanto, a la esfera lingüístico-geométrica. En la crítica kantiana el esquema es trascendental y «no puede existir más que en el pensamiento». Citamos un fragmento representativo: «Ninguna imagen de un triángulo se adecuaría jamás al concepto de triángulo en general. [...] El esquema del triángulo no puede existir más que en el pensamiento, y significa una regla de síntesis de la imaginación respecto de figuras puras en el espacio. Un objeto de la experiencia o una imagen suya quedan todavía más lejos de alcanzar el concepto empírico: éste se refiere siempre inmediatamente al esquema de la imaginación como a una regla que determina nuestra intuición de acuerdo con cierto concepto universal» [Kant, 2002:184].

su contenido, reducido previamente en fragmentos, por toda la extensión del espacio de inscripción y de este modo produce nuevas series de re-escrituras. Y lo consigue a través de la yuxtaposición de fragmentos, una yuxtaposición que como explicaremos es de índole alegórico.

La alegoría pone algo al lado de otro algo, siempre que ambos sean sustancias gráficas, con el fin de engendrar, gracias a la yuxtaposición, un cierto sentido. Las palabras se yuxtaponen a las imágenes indagando al final la extensibilidad de los conceptos que surgen de esta misma yuxtaposición. Las imágenes se yuxtaponen a las palabras dejando entrever el pensamiento oculto en las primeras. La alegoría constituye las palabras comparables y extensibles, más allá del flujo de cualquier discurso que las contenga y revela lo que los esquemas esconden. Por consiguiente, trabaja con imágenes y palabras, fragmentos cuya re-disposición y re-escritura concretiza; en el caso del *Danteum*, la *topografía* de inspiración dantesca.

Las palabras “Infierno”, “Purgatorio” y “Paraíso”, escritas sobre las plantas del *Danteum* son los títulos de las cantigas de la *Divina Comedia*. Pero en cuanto escritas sobre la planta, las palabras escapan de la obra literaria, escapan del contexto donde hicieron su primera aparición. Como señales indican en vez de narrar, indican lo mostrado en líneas; denotan antes de denominar⁵⁹ lo fijado en líneas. No describen las salas del edificio, sino que constituyen los *títulos* de las salas del *Danteum* procedentes obviamente de la *Divina Comedia*. Igualmente, estas mismas palabras son acompañadas, y no al revés, por las imágenes-vistas en perspectiva del interior de las salas del *Danteum*. Escritas al pie de las imágenes, las palabras “Infierno”, “Purgatorio”, “Imperio” y “Paraíso” son, como explicaremos a continuación, la razón de ser de estas perspectivas.

De hecho, el proyecto persigue concretizar el *Danteum* no según los *títulos* de las cantigas del poema, sino según los *nombres* Infierno, Purgatorio, Imperio y Paraíso. Lo que al principio fue un título, que fuera uno entre otros posibles, se hizo nombre. Y se hizo nombre a través de la tensión⁶⁰ entre el título y el diseño de la sala. Es en esa tensión donde la doble escritura registra un pensamiento, que intenta definir arquitectónicamente lo *indecible*. Y aquello de lo que no se puede hablar, es «aquello que en el lenguaje puede ser sólo nombrado»⁶¹. «Es en el nombre donde pensamos»⁶² y en estos nombres se centra el pensamiento arquitectónico: a ellos apunta la doble escritura.

⁵⁹ La tarea de la denominación transforma el mundo de las impresiones sensibles en un mundo de significaciones. Pero en esa transformación, la dirección de “denotar”, según Ernst Cassirer, debe anteceder a la función del “denominar” [Cassirer, 1973:38].

⁶⁰ «La imagen es un polo, el título a menudo proporciona el otro, y si el dispositivo funciona, algo nuevo surgirá que no es la imagen ni las palabras, sino el producto de su interacción» [Gombrich, 1997:170].

⁶¹ «[...] había sido Antístenes quien afirmó por primera vez que de las sustancias simples y primas no puede haber logos, si no tan sólo nombre. Indecible, según esta concepción, no es aquello que de ninguna manera queda demostrado en el lenguaje, sino aquello que en el lenguaje puede ser sólo nombrado; decible, en cambio, es aquello de lo que se puede hablar en un discurso definitorio, aunque eventualmente le falte nombre propio. La distinción entre decible e indecible pasa, por tanto, al interior del lenguaje [...]» [Agamben, 1989:89].

Entre las palabras escritas, que en principio eran títulos de las salas, y el diseño del edificio se extiende el campo de lo indecible, donde predomina el nombre. Por mucho que los arquitectos quisieran en general inventar un alfabeto de índole duchampiano, según el cual las palabras estuvieran en correspondencia unívoca con imágenes predefinidas, el nombre no es una palabra a la espera de que una imagen la llene⁶³. Como la imagen, el nombre es algo *pleno*. El nombre *no m bra* algo, nos dice lo que una cosa *es*⁶⁴. No nos habla de cómo una cosa parece ser o cuál es su aspecto. Las palabras de la doble escritura resultan nombres; deben funcionar como nombre de aquello que la mano traza, y sólo en la yuxtaposición a lo trazado la esfera de lo indecible surgirá. Y esa yuxtaposición no puede ser más que alegórica⁶⁵.

El recorrido que fue trazado por aquella primera línea curva en el interior de los dos rectángulos iniciales que organizaban geoméricamente la planta, condujo al diseño de un «templo tripartito», cuyas salas «situadas a cotas distintas establecen un recorrido ascendente y que construidas de forma distinta se integran unas con otras preparando gradualmente al visitante a una sublimación de la materia y la luz» [Terragni, 1997:140 (§23)]. Nada de esta integración, de unas con otras, se muestra en las imágenes-vistas en perspectiva del interior del *Dante um*. Ninguna indicación se da acerca del pasaje de una sala a otra, por mucho que los arquitectos hayan presentado verbalmente en el *Informe* ese recorrido «ascendente». De hecho, las imágenes-vistas del interior del *Dante um* cumplen la función de acompañar, y no al revés, a los nombres Infierno, Purgatorio, Imperio y Paraíso. Los nombres, acompañados por las imágenes-vistas del interior, son la confirmación tangible de que el proyecto ha cumplido su deber de nombrar. Las imágenes no muestran como debería ser el Infierno o el Paraíso dantesco, sino que vuelven a nombrar –diseñando las salas– aquello que, vagamente y sin determinación espacial hasta entonces, se nombra Infierno o Paraíso.

⁶² «El *nombre* es así la *cosa* tal como ella está presente y tiene valor en *el reino de la representación*. [...] el nombre en tanto lo *entendemos*, es la simple representación sin imagen. Es en el nombre donde *pensamos*» [Hegel, 2000:506 (§462)]. Y podemos añadir: «el pensamiento no se detiene en el umbral del nombre, no conoce, más allá de éste, otros nombres secretos: persigue en el nombre a la idea» [Agamben, 1989:89-90].

⁶³ Husserl explica que: «[...] la imagen tiene la función de «llenar» los saberes vacíos, exactamente como lo hacen las *cosas* de la percepción. Por ejemplo, si pienso en una alondra, puedo pensar en ella en hueco, es decir, producir solamente una intención significativa fijada sobre la palabra «alondra». Pero, para llenar esta conciencia vacía y trasformarla en conciencia intuitiva, resulta indiferente que forme una imagen de alondra o que mire una alondra de carne y hueso. Esta impresión de la significación por medio de la imagen parece indicar que la imagen posee una materia sensible concreta y que es ella misma algo *pleno*, como la percepción» [Sartre, 2006:205].

⁶⁴ «Habitualmente las palabras, y, más precisamente, la acuñada conexión de un hablar en la conversación del lenguaje (*der geprägte Zusammenhang eines Sprechens im Gespräch der Sprache*), mientan al ente. Cada “algo” de lo que se habla en la conversación (*das im Gespräch besprochen wird*) es un ente. No obstante, en la conversación se esconde todavía algo dicho que no es algo de que se hable. Precisamente esta palabra “es” que acaba de ser mencionada dice “algo” que no es un “ente”; la palabra nombra al Ser» [Heidegger, 1992].

⁶⁵ Friedrich Schlegel en su ensayo *Alocución sobre la mitología* de 1800 manifiesta: «Lo más alto, por ser inefable, sólo puede ser expresado alegóricamente» [Arnaldo, 1994:205].

Sólo nombrando, por tanto, puede el *Danteum* «expresar arquitectónicamente» la *Divina Comedia*, y la doble escritura con sus subsiguientes re-escrituras puede asegurar que la nomenclatura haya sido cumplida.

[*Escritura digital*]

La escritura a medida que no es el simple medio para expresar o comunicar ideas, determina el contenido de lo que expresa por ser la fijación esencial del pensamiento en signos. La presente investigación sostiene que a cada cambio de la tecnología de la palabra –de la mitográfica a la alfabética y de la alfabética a la digital– corresponde una particular economía signica, la cual atraviesa todas las clases de los signos del mismo período histórico, inclusive obviamente el proyecto arquitectónico. Cada cambio en la economía signica altera las relaciones entre el expresar, figurar, construir y habitar, cambios que se registran en el proyectar arquitectónico. Y preguntamos: ¿en qué consiste hoy el gesto de escribir y cómo el cambio de la economía signica, que ha sido cumplido en la actualidad, es reflejado al proyecto arquitectónico?

La escritura alfabética consiste en «la recolección de información a lo largo de una línea predefinida» [Flusser, 2006:224]. La sintaxis del discurso, la sucesión de los sintagmas, uno al lado o después del otro, determina el régimen de un pensar que puede ser descrito, por analogía con la escritura, como lineal. En cambio el pensar, que ha marcado la era post-alfabética que estamos atravesando, hace que resurjan unas ciertas fuerzas que han sido marginadas por el *modelo lineal*⁶⁶. No es que hayamos dejado de escribir en letras, sino que el *modelo lineal* impuesto por la mentalidad alfabética según el cual nos hemos sido programados, iba a ser dominado por la «pluridimensionalidad» [Derrida, 2003:116] que los nuevos medios digitales han dictado.

«La norma lineal nunca pudo imponerse absolutamente», sostuvo Jacques Derrida, ya que la escritura lineal, y principalmente la escritura fonética, «está enraizada en un pasado de escritura no lineal» [Derrida, 2003:113]. Frente al pensamiento mítico, o más en concreto mitográfico y en el cual el sentido fue sometido a una estructura pluridimensional⁶⁷, el pensamiento de nuestra mentalidad alfabética-lineal fue arrancado progresivamente de la imagen⁶⁸, con el fin de ser más conceptual [Flusser, 2006:212].

⁶⁶ Al respecto: Jacques Derrida, «La ciencia y el nombre del hombre» en *De la Gramatología*, pp. 112-116.

⁶⁷ El mitograma es, según Derrida, «escritura que deletrea sus símbolos en la pluridimensionalidad: en ella el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido» [Derrida, 2003:113].

⁶⁸ «The writing incisor turns against the image we have made of and from the objective world. It turns against that zone of the imaginary, magical, and ritual that we set in front of the objective world. It tears our representations of the world apart to order the part so torn into directional lines, into countable, accountable, criticisable concepts. The myth of human creation shows the antimagical engagement of all writing. This is why all writing is basically shocking: it shocks us out of our prescriptive notions. It tears us away from images that meant the world, and ourselves in it, to our consciousness as it was before writing» [Flusser, 2011:14-15].

Según el modelo lineal, «la escritura tiene que explicar las imágenes y tiene que explicarlas hasta desecharlas» [Flusser, 2011:30]. Por consiguiente, el dominio del pensamiento conceptual equivale a un pensar *icónoclastico*⁶⁹.

En la actualidad somos conscientes de que pensamos en imágenes y sólo en imágenes⁷⁰, e inevitablemente nuestro discurso está determinado por la información digitalizada. Aquel pensar, que debía poner algo al lado de otro algo, en una cadena semejante a aquella de los significantes del discurso según unas normas sintácticas preestablecidas, ahora consiste en un «contraer dinámico de interconexiones entre elementos disponibles de información» [Flusser, 2006:224]. La sucesividad fue sustituida por la red de «interconexiones» y los significantes se hicieron «elementos de información», catalogados en imágenes que simulan la función del cerebro⁷¹. Además, la información posee otros criterios para ser archivada además de las viejas categorías del discurso y la imagen.

La fijación en signos del pensamiento, que implica la incisión de las marcas en cierto soporte parece no poder expresar la nueva condición de la escritura. El pensamiento se monta a partir de elementos de la información, *sacados* desde un *continuum digitalizado*. La importancia ha sido desplazada desde la fijación del pensamiento hacia el *mecanismo de extracción* de aquella información *relativa al pensamiento*; y se trata de un mecanismo porque la extracción tiene la propiedad de engendrar múltiples y sucesivas retenciones. La fijación del pensamiento, desde la esfera in-forme del sentido –la esfera noético-noemática de Husserl–, ahora se describe y se hace en términos de extracción de la información, desde un continuum –un simulacro del continuum ya que es con-putado de elementos digitalizados– que no sea in-forme, sino todo lo contrario, formado enteramente por imágenes.

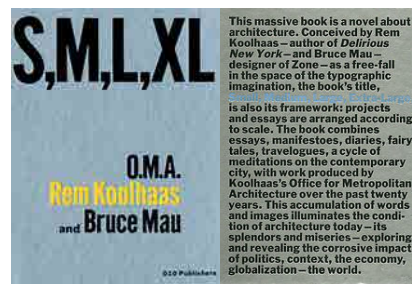
La extracción de la información *relativa al pensamiento*, por tanto, determina el gesto de escribir. Los elementos sacados son contenedores de información, que no tienen un significado de por sí. Una vez extraída la información se pone en marcha automáticamente la interconexión de las cifras de información. El sentido, por lo tanto, de tal escritura surge de los «nudos dinámicos de interconexiones» entre ellos [Flusser, 2006:224]. Y a medida que los elementos extraídos están ya fijados, la escritura consiste en la retención de sus interconexiones, que siendo pluridireccionales, forman al final una

⁶⁹ «[...] the inventor [of the alphabet] was iconoclastic: writing would not indicate images (nor ideograms) but rather sounds, so that consciousness might free itself from pictorial, magical thinking» [Flusser, 2011:34].

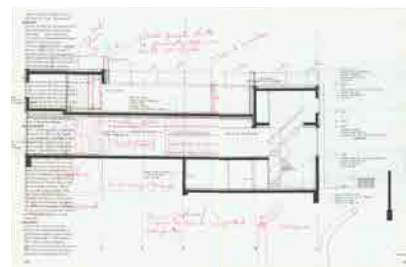
⁷⁰ «At least two things characterize this relearning of thought: first, that we think images and only images, for everything we call perceptions –whether external or internal are nothing but images computed in the brain; second, that thinking is not a continuous, discursive process –thinking “quantizes”. That is an insight diametrically opposed to the concept of thinking that distinguishes Western culture» [Flusser, 2011:144].

⁷¹ «What we call an idea, a feeling, a wish, or a decision turns out to be a statistical summary of quantum leaps; what we call perception turns out to be a summarizing of quantum leaps into a representation. In the brain, representations are formed from distinct elements, and from these in turn spring (in quanta) ideas, desires, feelings, and decisions» [Flusser, 2011:143].

[*Escritura Digital I*]



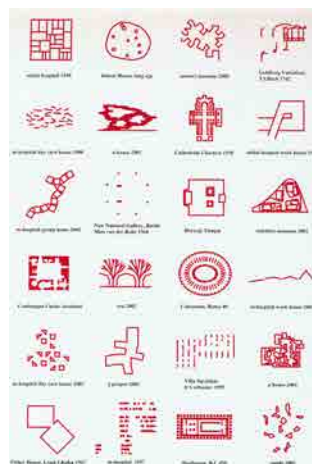
This massive book is a novel about architecture. Conceived by Rem Koolhaas – author of *Delirious New York* – and Bruce Mau – designer of *Zone* – as a free-fall in the space of the typographic imagination, the book's title, **S,M,L,XL**, is also its framework: projects and essays are arranged according to scale. The book combines essays, manifestoes, diaries, fairy tales, travelogues, a cycle of meditations on the contemporary city, with work produced by Koolhaas's Office for Metropolitan Architecture over the past twenty years. This accumulation of words and images illuminates the condition of architecture today – its splendors and miseries – exploring and revealing the corrosive impact of politics, context, the economy, globalization – the world.



182-183



458-459



Fujimoto, Sou, *Mandala*, 2010



612-613

Koolhaas, Rem y Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, 1995
 pp. 182-183, *Villa Dall'Ava*, Paris, 1991
 pp. 458-459, *Kunsthal II*, Rotterdam, 1992
 pp. 612-613, *Très Grande Bibliothèque*, Paris, 1989

*red*⁷² de complejos de información, que aunque parece funcionar incondicionadamente, encierra en su estructura tiránicamente las potencialidades del pensamiento.

Sin llegar a proponer una red determinada de interconexiones, el *Mandala* de Sou Fujimoto visualiza precisamente ese mecanismo de extracción. Un cuadro, organizado en series y columnas, recoge en sus celdas diagramas tanto de obras procedentes de la historia, incluso remota, de la arquitectura como de obras recientes de diversos arquitectos. Los criterios de elección son evidentemente idiosincráticos, y la disposición de los diagramas en series y columnas no conduce a una sola descodificación-interpretación del material extraído. Como su nombre denota, engendra el pensamiento y la reflexión, activando cada vez algunos de los diagramas disponibles en el cuadro. El mecanismo de extracción condensa en diagramas el material sacado, condenando al pensamiento a quedarse restringido en los nexos entre ellos.

La escritura, que tiene a su disposición elementos sacados del continuum digitalizado, trabaja con sus interconexiones conformadas en red. “Por encima de” la red, el lector elige un itinerario suyo propio, construyendo uno de los múltiples textos, en concreto *hiper-textos*⁷³, de aquella red inicial. El escritor se ha hecho colector de información y el lector se ha hecho usuario de la red. Esa última es una figura estructurada de bordes indeterminados⁷⁴, extendida ahí donde se despliegan las interconexiones. Por tanto no es retenida sobre superficie, sino que se comporta como superficie: es figura y superficie a la vez. La hipertextualidad presupone precisamente la red, esa superficie-figura de interconexiones, ese fondo en crecimiento ilimitado cuya figura estructurada queda inalterada ante las posibles reorganizaciones de su material. Pero estas reorganizaciones no consiguen mantener consistente la doble escritura. La hipertextualidad, que nos ha otorgado sólo aparentemente el libre juego de remisiones entre bloques de textos, imágenes, cifras, gráficos, etc., no permite la colaboración del discurso con la figuración porque cada bloque ocupa un lugar determinado sobre la superficie-figura de la red. *La hipertextualidad conecta el material entre sí aunque sea heteróclito, pero no consigue ligarlo de manera consistente.*

⁷² «The Net icon has no centre—it is a bunch of dots connected to other dots—a cobweb of arrows pouring into each other, squirming together like a nest of snakes, the restless image fading at indeterminate edges. The Net is the archetype—always the same picture—displayed to represent all circuits, all intelligence, all interdependence, all things economic and social and ecological, all communications, all democracy, all groups, all large systems. The icon is slippery, ensnaring the unwary in its paradox of no beginning, no end, no centre» [Kelly, 1994:25].

⁷³ Ted Nelson acuñó el término hipertexto en los años 60. En su libro *Literary Machines* dio la siguiente definición: «Con *hipertexto*, me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario» [Landow, 1992:15].

⁷⁴ «The only organization capable of unprejudiced growth, or unguided learning, is a network. All other topologies limit what can happen.[...] Indeed, the network is the least structured organization that can be said to have any structure at all. It is capable of infinitive rearrangements, and of growing in any direction without altering the basic shape of the thing, which is really no outward shape at all» [Kelly, 1994:26].

Cualquier texto acerca de la arquitectura, sea memoria de proyecto o ensayo, se concibe como una transcripción del material sacado desde el continuum digitalizado. Para los OMA, el volumen monográfico *S,M,L,XL*,⁷⁵ publicado en 1995, es una posible concretización textual de un irrealizado *Mandala*, compuesto a partir del material acumulado entre 1975 y 1995. Ese material, archivado y guardado en el estudio de los OMA –fotos, dibujos, textos, consignas, artículos de un diccionario de uso propio, diagramas, croquis, mapas– debido a su extensión y heterogeneidad constituye un *continuum de información de uso propio*. A partir de ello se monta un hipertexto, el libro *S,M,L,XL*, uno de los numerosos posibles hipertextos cuya lectura corresponde cada vez a diferentes itinerarios, y cuyo único principio de organización es la sucesión de los proyectos según su escala. De ahí su título. En *S,M,L,XL*, la doble escritura resulta insignificante porque el discurso y la imagen adquieren por separado un significado, no por su forma particular de expresar algo sino por su eficacia de comunicar una información. La información no expresa algo, ni tampoco remite a algo. Debe ser lo suficientemente comunicable y para este fin se le permiten todos los medios.

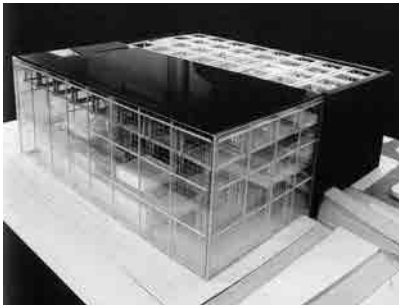
Igualmente el texto proyectual trabaja cada vez con un material *relativo a* la intención inicial, sacado de un continuum personalizado de información. *La superficie aparentemente en blanco, donde es retenida la doble escritura, hoy más que nunca está tan atestada de información que no hay lugar para añadir lo que sea, y por tanto, no hay más remedio que escribir sobre ella.*

Sobre una tal superficie, atestada de información, es trazado el *Museo Guangdong* diseñado por Peter Eisenman⁷⁶. La idea para el diseño del museo debía ser basada, según el arquitecto, en la cultura de sus futuros usuarios; es decir, debía emanar de la civilización china. La antigua lógica de *I Ching*, el *Libro de los Cambios*, fue sacada para este fin. Una cuadrícula de 64 hexagramas, que representan la lógica de las perpetuas e inevitables mutaciones de *I Ching*, constituye la superficie de la escritura proyectual. Teniendo como guía la interpretación conveniente del *Libro de los Cambios*, se activan algunos de los 64 hexagramas con el fin de trazar sobre ellos los ocho recorridos, cuatro virtuales y cuatro reales, del interior del museo⁷⁷. Los recorridos están encerrados en una caja, un medio cubo ortogonal, que está en relación de contraste-equilibrio (“yin-yang”)

⁷⁵ Leemos en la breve introducción del libro: «S,M,L,XL organizes architectural material according to size; there is no connective tissue. Writings are embedded between projects not as comment but as autonomous episodes. Contradictions are not avoided. The book can be read in any way» [Koolhaas y Mau, 1998:xix].

⁷⁶ Diseñado en 2004, el proyecto ha sido la propuesta de Peter Eisenman para el concurso Guangzhou en China. Al respecto: Eisenman, Peter, «Guangdong Museum» en *Feints*, pp. 180-191; también: «The Box of Changes», *Domus*, pp. 92-99.

⁷⁷ «The classical key for identifying the hexagrams of the *I Ching* is a grid of 64 squares that form pairs between the upper and lower trigrams into hexagrams. A more recent interpretation of the hexagrams, known as the Eight Palaces, organizes the grid of 64 squares into eight hexagrams, each of which begins with a twin trigram. Mapping the logical sequence of the Eight Palaces on the classical grid, eight routes of circulation are articulated through the Museum» [Eisenman, 2006:180].



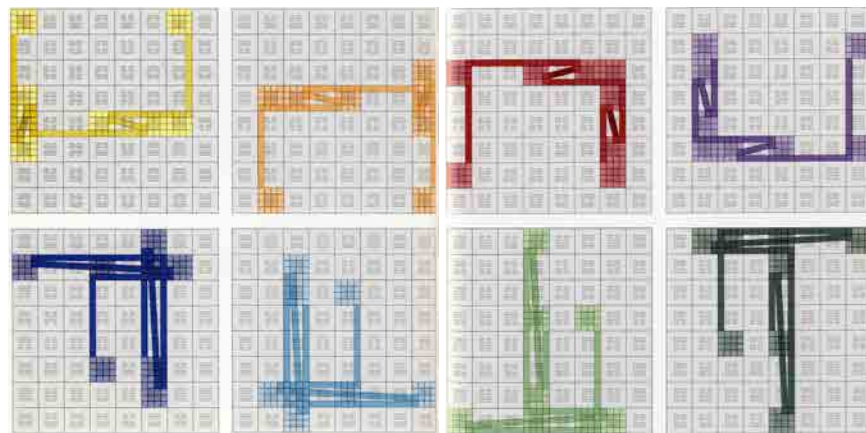
The Box of Changes



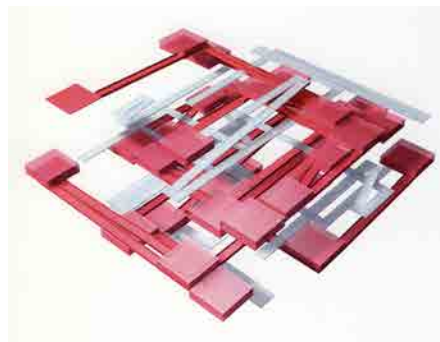
I Ching. La cuadrícula de los 64 hexagramas

[*Escritura Digital II*]

Eisenman, Peter, *Museo Guangdong*, China, 2004



Diagramas de los ocho recorridos



con las formas de geometría, fluida de los edificios de su entorno. De ahí el título del proyecto: “Caja de Cambios”.

Las palabras “cambio”, “yin-yang”, “secuencia”, “recorrido” se aplican en la obra sin descodificación. Lo mismo ocurre con el diagrama –el cuadro de los 64 hexagramas– de la lógica *I Ching*. El *Libro de los Cambios* es extraído entre las demás materias catalogadas como “civilización china”, porque siendo por definición diagramatizado y previamente interpretado es apto para funcionar como material yacente del proyecto, sin que le sea necesaria una posterior descodificación y una consiguiente re-codificación (re-escrituras) en términos arquitectónicos. En el proyecto, el *Libro de los Cambios* se transcribe como *Caja de los Cambios*. Y la *Caja de los Cambios* se transcribe a la obra como volumen cúbico, en cuyo interior está encerrado el “cambio” según la lógica de mutaciones de *I Ching*, retenido en ocho recorridos.

El material *relativo* a la intención se transcribe a la obra ya configurado en *diagramas*, mientras las palabras que lo indican no llegan a adquirir una interpretación arquitectónica; no se descodifican para volver a codificarse luego según su nueva condición arquitectónica. Las palabras en este contexto, al no recibir la extensión noemática que su inserción al código arquitectónico provocaría, funcionan como *palabras claves*. En consecuencia, para poder ser archivado y luego manipulado el material sacado desde el continuum digitalizado, debe ser anteriormente configurado en *diagramas*⁷⁸ y condensado en *palabras claves*. De esta manera, los criterios de elección están determinados por el grado de configuración inherente al material por extraer, o en otras palabras por su habilidad para condensarse en diagramas y palabras claves. Paradójicamente, el mecanismo de extracción no permite la libre elección del material de la escritura proyectual; al contrario, el índole del material con el cual trabaja la escritura proyectual resulta ser restringido por el modo de su elección.

Aquel mecanismo de re-escrituras, que mantendría consistentes lo lingüísticamente articulado con lo espacialmente configurado y tornando las marcas en signos, queda a medio camino. Aunque no sabemos con seguridad en qué espacio se encuentra el material yacente de la escritura proyectual, ya que está en tránsito desde el continuum de información, lo cierto es que, siendo ya desde el inicio configurado en diagramas y condensado en palabras claves, está cumplido en sí mismo, y por tanto no es apto para engendrar un mecanismo de re-escrituras. Por esta razón, la *dirección diagramática* se agota en la diagramatización inherente al material del proyectar, mientras que la *dispersión alegórica* resulta ser una dispersión programada para ser aleatoria limitada, en un único plan de complejos de información.

Así pues la escritura proyectual, que corresponde a la economía digital, consiste en una *fijación sin re-escrituras*. Y la *fijación sin re-escrituras* equivale a una *transcripción*

⁷⁸ Para comprender cualquier problema, escribió Vilém Flusser refiriéndose a los códigos digitales, ya no intentamos describirlo sino que hacemos un diagrama de ello [Flusser, 2011:26]; y podemos añadir: hacemos un diagrama de ello o buscamos uno que le sea adecuado entre los diagramas disponibles.

inmediata, cumplida definitivamente. La transcripción del material sacado no implica la descodificación de ese material, con el fin de integrarlo a un nuevo régimen de signos –lo que hace el mecanismo de re-escrituras–, sino que adapta directamente ese material a las nuevas condiciones que el proyecto requiere, sin que le importe la síntesis –ni el contenido– de ese material. La transcripción no requiere estados o estratos intermedios; bajo la cúpula de “trans-” aplana estos estratos intermedios para llegar al resultado: integrar el material, sin que le importe su consistencia, a una nueva condición arquitectónica, a veces arquitectonizante. La escritura proyectual por consiguiente, como si se tratase de un cierto tipo de escritura fonética, consiste en un flujo de transcripciones, elemento por elemento, del material yacente, y desde el inicio configurado en diagramas y condensado en palabras claves. Ese flujo de transcripciones no permite los vínculos y los intercambios entre los diagramas y las palabras; en movimientos paralelos cada uno de ellos, como los demás elementos sacados, sigue su propio rumbo de transcripción.

La transcripción modifica el material yacente del proyecto, que el mecanismo de re-escrituras convierte en cuerpo significativo de la escritura proyectual según el *querer-ser-fijado en tanto a lugar*; la transcripción lo modifica sin descodificarlo. La privación de un proceso de interpretación (el mecanismo de re-escrituras) vacía el contenido de la obra arquitectónica. Siendo así, la obra puede recibir cualquier *querer-ser-fijado en tanto a lugar*, no porque puede instalarse en cualquier lugar, sino porque la obra no es pensada para ser inscrita según un *querer-ser-fijado en tanto a lugar*. La instalación in situ es obligatoria para que la arquitectura cumpla su deber, mientras la inscripción implica un proceso de interpretación para acudir a la significación. La instalación in situ debe inscribirse en un plano semiótico, en el espacio de inscripción.

Ahora bien la obra, por no ser pensada según un *querer-ser-fijado en tanto a lugar*, puede engendrar significados aleatorios. En consecuencia, parece que la obra no salga del espacio de inscripción, o más en concreto, parece que *no haya otro espacio* (arquitectónico, geométrico, lingüístico) *que el de la inscripción*, aunque se trata de un espacio de inscripción incumplido. Los diagramas y las palabras claves del proyecto abren el espacio de inscripción, dentro del cual adquieren velocidad. Siendo el espacio de inscripción parcialmente activo, está en espera para que algo, después de la extracción, lo reactive.

La *Escuela Zollverein de Diseño* diseñada por los SANAA⁷⁹, en su pureza geométrica, muestra precisamente su inquietante instalación siendo una inscripción incumplida. Un cubo perfecto es situado como si fuera un modelo a escala real sobre el terreno de un paisaje, desprevenido de recibirlo. Las vistas de la obra mostrándola rodeada de un paisaje, que pudiera ser el fondo de un cuadro renacentista, desestabilizan más la inesperada instalación. En realidad la obra, aunque cumplida estéticamente, queda atada al flujo de transcripciones de su proceder, en tal grado que le impide la inscripción.

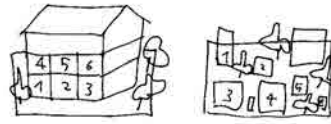
⁷⁹ En 2002, el estudio SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa) ganó el concurso internacional para la *Escuela de Diseño* en Zollverein, Alemania. Al respecto: Sejima, Kazuyo y Nishizawa, Ryue, «Escuela de Diseño Zollverein», *El Croquis*, pp.138-155.



SANAA, *Escuela Zollverein de Diseño*, Alemania, 2002



[*Escritura Digital III*]



Nishizawa, Ryue, *Casa Moriyama*, Tokio, 2002-2005



Fujimoto, Sou, *Casa antes de la Casa*, Tokio, 2007-2008

Al mismo fin apunta el empleo de figuras primarias. Aquí no se inaugura una nueva iconografía, porque el empleo de figuras primarias no emana de criterios puramente estéticos o simbólicos. Las figuras primarias, siendo inherentemente diagramatizadas, facilitan el flujo de transcripciones, impidiendo que las re-escrituras se pongan en marcha.

Sin salir del espacio en el que fue franqueado por la velocidad de las transcripciones del material proyectual (el cubo), la *Escuela Zollverein* se instala sobre el terreno a la espera de que algo la inscriba en el lugar. El flujo de las transcripciones modifica el material proyectual, según su futura condición arquitectónica y no según el *querer-ser-fijado en tanto a lugar*. Este último es algo posterior a la obra. Se da posteriormente al flujo de las transcripciones un significado, que no puede sino ser aleatorio. *La arquitectura, por consiguiente, se proyecta a golpe de su diseño*. El fin de las transcripciones equivale al fin del proyectar, y la inscripción queda incumplida por ser suplantada por el flujo de las transcripciones.

Otra vez un sólido regular geométrico, una caja como las de los proyectos *Casa Moriya* de Ryue Nishizawa (2002-2005) o *Casa antes de la Casa* de Sou Fujimoto (2007-2008), se transcribe a su futura condición arquitectónica como unidad flexible, para recibir las diversas actividades de sus usuarios. Las cajas están vacías –y son diseñadas para que se vean así– para recoger «diferentes formas de vida», afirma Ryue Nishizawa, «simplemente con no fijar de modo rígido el lugar en el que se habita en la casa⁸⁰» [Nishizawa, 2008:286]. La futura condición arquitectónica de estas cajas se relaciona con las exigencias de los usuarios y la resolución de los problemas respecto a ellas. Es ahí de donde se da a la obra un sentido, relativo a la institución del lugar⁸¹. Al cumplir tales exigencias, la obra puede recibir un significado, aunque no respecto al procedimiento proyectual y su interpretante. Esa condición actual del proyecto distorsiona la intención inicial⁸²: el *querer-ser-fijado en tanto a lugar* se ha hecho el «no fijar de modo rígido el lugar»; *la falta de inscripción se ha hecho la idea del proyectar*.

La escritura, que fue ligada a la inscripción⁸³, ahora corresponde a un mecanismo de extracción de elementos de información, que produce automáticamente la interconexión pero no la síntesis del material sacado. De la misma manera, la escritura proyectual trabaja con aquella información, relativa a la intención inicial configurada y condensada en diagramas y palabras claves, cuya síntesis y consistencia quedan en segundo lugar. El contenido pensante es ligado a la información hasta identificarse con ella, y

⁸⁰ Del texto original: «I am thinking of creating a house in which the client may enjoy various spaces and lifestyles by not fixing the place of dwelling onto a particular spot in this house» [Nishizawa, 2008:286].

⁸¹ No es que tengamos que descuidar los aspectos pragmáticos del proyectar arquitectónico, sino que aquí se trata de una pragmática sin semántica.

⁸² La escritura proyectual, dictada por la actual economía signica, determina no sólo las formas arquitectónicas sino incluso el índole de la intención inicial.

⁸³ «It is a gesture of making holes, of digging, of perforating. A penetrating gesture. To write is to inscribe, to penetrate a surface, and a written text is an *inscription*, although as a matter of fact it is in the vast majority of cases an *onscription*. Therefore to write is not to form, but to in-form, and a text is not a formation, but an in-formation» [Flusser, 2012:26].

consecuentemente el pensamiento queda atrapado en el flujo de las transcripciones, que sólo aparentemente prometen agilidad. La superficie que recibiría las inscripciones ahora, en una dirección inversa, las rechaza y lanza los contenidos de los diagramas y las palabras claves, transcribiéndolos a la obra arquitectónica.

Pero dentro de los límites de la economía digital, y dado que el flujo de las transcripciones de la escritura proyectual no permite los vínculos entre los diagramas y las palabras claves, ¿cómo es posible conseguir la consistencia entre ellos?. ¿Cómo es posible conseguir la consistencia que inscribiría esencialmente la doble escritura en un único plano semiótico, en el espacio de inscripción, constituyéndolos en lugar de como elementos funcionales de información, como componentes semióticas del proyectar arquitectónico?

Después de las economías, iconográfica y textual, en las cuales la doble escritura ha sido el resultado de una colaboración intra-gráfica entre las líneas y las palabras, en la nueva economía que transcribe a la obra el material arrancado del continuum digitalizado, los diagramas y las palabras claves franquean un espacio de inscripción *parcialmente activo por falta de un mecanismo de re-escrituras*. Dentro de ello, los diagramas y las palabras claves adquieren velocidad pero no consistencia. Donde los elementos heterogéneos pueden «mantenerse unidos» y donde la pluridimensionalidad de la economía digital, que ha tenido como campo de acción un continuum neutro, formado de cifras de información indistintamente sustituibles por otras, tiene una posibilidad de adquirir un *territorio propio, donde inscribirse* es en el modelo-rizoma de los Gilles Deleuze y Félix Guattari⁸⁴.

El texto-rizoma y su correspondiente sentido rizomático da a la pluridimensionalidad, que la red traduce en multidireccionalidad superficial de líneas vectoriales, un “adentro”, un interior donde inscribirse. Según el texto-rizoma, la importancia volvería a hallarse en los “entre” de los elementos, que aunque arrancados desde el continuum digitalizado, no pierdan las referencias y los vínculos, las raíces con su territorio: un territorio común. Frente a la red⁸⁵, donde los elementos sacados del continuum digitalizado están dispuestos superficialmente en múltiples itinerarios hipertextuales, el texto-rizoma consiste en una fijación que está enraizada en aquellos

⁸⁴ En la introducción del libro *Anti-Oedipus*, los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari intentando explicar la forma textual de su ensayo, dan una descripción detallada de las propiedades y los principios del libro-rizoma o texto-rizoma. Obviamente, el rizoma no es sólo una forma textual; determina un sentido que quiere ser rizomático y que consiste brevemente en «moverse entre las cosas, instaurar una lógica del Y...» [Deleuze y Guattari, 2005:57].

⁸⁵ El rizoma comparte con la red unas propiedades como la multiplicidad, la heterogeneidad, los bordes indeterminados, la indiferencia frente a la ruptura, la falta de centralidad y jerarquía, pero en oposición a ella no es una estructura: el rizoma «sólo está hecho de líneas», de «direcciones cambiantes». «Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, la estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza» [Deleuze y Guattari, 2005:48].

elementos dentro de un medio⁸⁶ que permite la conexión de cualquier punto con otro cualquiera, no necesariamente de la misma naturaleza. «El territorio», escribieron Gilles Deleuze y Félix Guattari, «es el primer agenciamiento [*agencement*], la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial» [Deleuze y Guattari, 2002:328]. En otras palabras, los agenciamientos –que tienen el sentido de mezcla, simbiosis o enmarañamiento de cuerpos (en el sentido de todo contenido formado) como transformaciones incorporales (intención, lo expresado) que se atribuyen a los cuerpos– deben «descubrir la territorialidad que engloban» [Deleuze y Guattari, 2002:513].

El modelo-rizoma propuesto por los Deleuze y Guattari nos invita a descubrir *una topografía⁸⁷ subterránea del paisaje no emático actual*, subyacente al continuum digitalizado, que siendo homogéneo y sin posibilidad de diferenciación, simula ser consistente. Subyacente al continuum de información, se puede trazar una inscripción-rizoma dentro de un territorio que puede mantener unidos los elementos heterogéneos, descodificándolos⁸⁸. La escritura proyectual, en lugar de lanzar los hilos noemáticos de los diagramas y las palabras claves, transcribiéndolos a la obra diseñada, puede descubrir aquella territorialidad, aquella topografía subterránea que los mantendría unidos. Y la territorialidad es una manera diferente de describir la intersticialidad que permite el enmarañamiento de los hilos de la doble escritura, denominada espacio de inscripción.

⁸⁶ «No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda» [Deleuze y Guattari, 2005:48].

⁸⁷ «Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga» [Deleuze y Guattari, 2005:49].

⁸⁸ «El territorio surge de un margen de libertad del código, no indeterminado, sino determinado de otra forma. Y si bien es verdad que cada medio tiene un código, y que hay constantemente una transcodificación entre los medios, parece, por el contrario, que el territorio se forma al nivel de una cierta *descodificación*. [...] la territorialidad es precisamente ese factor que se establece en los márgenes del código de una misma especie, y que da a los representantes aislados de esa especie la posibilidad de diferenciarse. Al estar la territorialidad desfasada con relación al código de la especie, puede indirectamente inducir nuevas especies» [Deleuze y Guattari, 2002:328].

Sinopsis. Re-escribir la tesis

La sinopsis de la presente tesis doctoral vuelve a recorrer el material que ha sido estudiado en el glosario, sacando algunos vínculos noemáticos de las materias de la investigación, imperceptibles en la estructuración de los artículos en torno a conceptos. Sacando este material de la secuencia de su exposición en el glosario y atravesando toda la extensión de la investigación, se presentan a continuación ciertos recorridos noemáticos imprescindibles para una fecunda re-lectura de la tesis, una re-lectura que conduciría incluso a una potencial re-escritura suya.

I

La aparición de la doble escritura se sitúa en el origen mismo de la escritura. En la antigüedad clásica, la escritura en letras y la figuración en líneas eran dos actos procedentes de un único gesto: inscribir sobre una superficie. En aquel entonces, las inscripciones recibían su significado no de su contenido, sino a partir de su efectiva presencia material dentro de la polis democrática. *El lugar de terminaba el significado de lo escrito*. Las inscripciones, clavadas o montadas en el medio de la polis, funcionaban como monumentos, portadores de significación para la comunidad. Por otra parte, en el pasado remoto de un rudimentario proyecto arquitectónico, *la palabra de terminaba lo construido*: la mano que construye con piedras y la voz que canta cooperaban equilibradamente en el mito de Anfión y Zeto, para erigir las murallas de la ciudad de Tebas. En el origen mítico del proyecto, el construir no era un amontonamiento de piedras sino que fue un construir simbólico, acontecido en un ritual donde la mano trazaba el *Templum* sobre el suelo y la voz establecía con palabras una red mágica en torno a lo trazado.

En aquel entonces, la palabra había sido inseparable de los gestos arquitectónicos de demarcar, trazar y construir y que se coordinaba con ellos para fundar un mundo. Al mismo tiempo, la palabra escrita y la línea trazada fueron presentes, *sémeta* materiales, instalados en un lugar determinado; fueron inscripciones cuyo significado se daba precisamente merced a su efectiva instalación en lugar. Algo de ese entrelazamiento esencial, tanto de la palabra con el proyectar como de la doble fijación gráfica con la instalación de sus marcas en lugar, es rescatado por aquello que ha sido denominado y ha sido definido, por la presente investigación, como *espacio de inscripción*.

La bipartición de la escritura, en imagen y texto, y la ruptura del vínculo de la escritura con la efectiva inscripción de sus marcas habían provocado una escisión múltiple entre los distintos medios de representar. El espacio de inscripción restaura la unidad en el gesto de proyectar individuado en su origen. Franqueado por las líneas trazadas y las palabras escritas del proyecto arquitectónico, el espacio de inscripción recupera la escisión entre el expresar, figurar, marcar y edificar, reconstituyendo la aptitud de la marca gráfica y siendo inscripción ligada a su entorno, para producir o transformar

las condiciones de su aparición: en pocas palabras, el espacio de inscripción reconstituye la aptitud de la marca gráfica, sea línea o palabra, para *espaciar*.

II

La marca gráfica, siendo inscripción ligada a un entorno, modifica las condiciones de su aparición. Delimitando, congregando o dejando plaza, la marca gráfica es el «acontecimiento de espaciar». Esta capacidad, que pertenece por igual al trazo y a la palabra escrita, permite que las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico colaboren equilibradamente como lo hacían en el contexto ritual de su pasado. Pero cuando la colaboración de lo visual con lo discursivo se efectúa en otro contexto que el del proyecto arquitectónico, la inherente capacidad de la marca gráfica de inscribir algo en el entorno de su aparición no implica obligatoriamente la extensibilidad del gesto gráfico a su exterior, que conduciría a su efectiva instalación in situ. Este ha sido el caso del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, cuya realización se fundamenta en la convergencia de las figuras y las palabras pero en una convergencia de otro género que la de la doble escritura del proyecto arquitectónico: una convergencia cuyo regulador no es el lugar.

En el *Gran Vidrio*, las notas que fueron fijadas de manera *taquigráfica* se traducen a una forma «con significación plástica», como escribía Duchamp, a lo largo de una *lectura en retraso*. La fijación taquigráfica de las figuras y las palabras impide una cierta colaboración esencial entre ellas, mientras la lectura en retraso suspende “irónicamente” cualquier intento de interpretación. Por lo tanto, aunque las figuras y las palabras convergen a un punto de coincidencia, el entrelazamiento entre ellas no franquea un espacio común de interpretación. Al contrario, cualquier intento de interpretación queda restringido “irónicamente” en el intervalo de una lectura en retraso.

Frente a la instantaneidad de la escritura del *Vidrio*, que suspende un proceso de interpretación, el proyecto arquitectónico implica otro tipo de temporalidad en su escritura, una “temporalidad” portada de interpretación. Engendrado a partir de las primeras fijaciones en líneas y palabras, el material gráfico –el cuerpo significativo de la escritura proyectual– se acumula progresivamente, volviendo a escribir una y otra vez estas primeras líneas y palabras. Las *re-escrituras* del material gráfico, doblemente fijado, mantienen activo el entrelazamiento de lo visual con lo discursivo, y por tanto mantienen activo el espacio de inscripción.

La interpretación de la escritura del *Gran Vidrio* inicia y acaba durante su “extra-rápido” retención. La convergencia de las figuras con las palabras, este *sym balle in taquigráfico*, aunque franquea una ampliada región común entre ellas, al final las mantiene a distancia. Siendo así, la colaboración se hace en términos de una *proyección* entre ellas. En lugar de la *inscripción* del proyecto arquitectónico que permite el entrelazamiento de las líneas y las palabras, la *proyección* interviene lo mínimo posible en lo transmitido y en su fijación manteniendo a distancia lo proyectado de su destino, quedando intocado su punto de llegada.

Frente a aquella ampliada región común del *Gran Vidrio* que permite la proyección entre las figuras y las palabras, el proyecto arquitectónico cuida esta región a través de las re-escrituras de su material porque desde ahí, y precisamente dentro de ella, puede surgir una significación propiamente arquitectónica. Las re-escrituras no transcriben un contenido pensante ni lo proyectan a la obra por construir: son inscripciones, porque ya las primeras fijaciones en líneas y palabras indican lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*.

III

La escritura ha sido definida en la presente tesis doctoral como la aptitud que puede dar lugar a una inscripción en general, en el sentido de una fijación de algo inmaterial (el pensamiento) en algo sensible (el signo gráfico). La fijación del sentido, según Edmund Husserl, es un «entrelazamiento» entre la expresión lingüística con aquellos actos inteligentes e intencionados que no son estrictamente propios del lenguaje, sino que funcionan como índices de algo que existe en el mundo. Por tanto, y según Husserl, el signo es por esencia el lugar donde se anuncia el encabestramiento entre la expresión articulada lingüísticamente y aquellos actos-gestos, pertenecientes a la esfera noético-noemática, que cubren la totalidad de la inscripción mundana.

Para el proyecto arquitectónico, los signos de la escritura proyectual aparecen en su dualidad: en *signos icónicos* y *signos verbales*. El espacio de inscripción, recuperando la ruptura entre los signos icónicos y los verbales y restaurando la unidad entre los distintos gestos de proyectar –de expresar, figurar, marcar y edificar–, determina la función particular de los signos de la doble escritura: se suspende la función expresiva de los signos –la ilustración o narración de lo pensado, la representación de la obra proyectada y la expresión de un corpus de simbolismos– a favor de su función indicativa, que inaugura la salida fuera del espacio de inscripción hacia la efectiva inscripción en el mundo. Los signos de la doble escritura, por lo tanto, remiten a la inscripción mundana y al espacio arquitectónico, mientras aquello que determina su fijación es una cierta idea cada vez de habitar, que persiste en mantenerse activa durante el procedimiento proyectual. Esta idea, en principio desdibujada de habitar, puede ser precisada en términos escriturísticos como aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, y es la condición habilitante para asignar a los signos de la escritura proyectual una interpretación.

Lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar* tiene la capacidad de «congregar las cosas en la co-pertenencia» en aquel clareado, en términos heideggerianos, donde «cada cosa recibe su lugar propio», algo que fue cumplido antes de la institución del proyecto arquitectónico stricto sensu. En aquel entonces, este clareado donde las cosas fueron congregadas, había sido un centro hallado en la realidad, en el sitio del ritual donde el gesto de la mano y el gesto de la voz se encontraban en plena sintonía. El marcaje de las fronteras de este clareado, que convertía un centro simbólico repleto de significación y además doblemente fijado en lugar, constituye *el gesto elemental arquitectónico*,

subyacente por esencia al proyectar arquitectónico de todos los períodos históricos, incluso los posteriores al periodo de su institución.

El proyecto arquitectónico es el acontecimiento de inscribir aquellos signos que son del espacio aunque no están en ello y cuyo campo de aparición es el espacio de inscripción. Para la presente tesis doctoral, el fundamento de una posible interpretación de estos signos se halla en el lugar y en aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*.

IV

Una línea curva representa un recorrido en el interior del *Danteum* de los Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri. El ligero desplazamiento de dos rectángulos áureos superpuestos permitió el diseño de la entrada. Al lado de ella, en un croquis inicial del proyecto, las palabras “Virgilio” y “Roma” dan una información añadida respecto al carácter del recorrido y al lugar de su instalación. A partir de las primeras fijaciones en líneas y palabras ya se hace patente *lo que quiere-ser-fijado en tanto a lugar*: para el proyecto de *Danteum* es un recorrido de inspiración dantesca cuya *topografía* constituye su escritura proyectual. Como si fuera en un ritual, la mano traza con figuras geométricas los límites donde el recorrido iba a instalarse, mientras la palabra designa los aspectos y las condiciones de ese recorrido. A partir de ese doble gesto, como la presente tesis doctoral sostiene, se franquea el espacio de inscripción.

Otra línea, esta vez recta, en el proyecto de *Cannaregio* no representa ni describe sino que hace ocurrir algo espacial. La «línea diagonal», como Peter Eisenman la ha denominado, aunque regula como eje de simetría las deformaciones topológicas del suelo-superficie, no es una línea puramente geométrica; aunque conecta dos puntos existentes en el sitio, no constituye un camino efectivamente trazado entre ellos; aunque se le conceda una cierta materialidad, no forma parte de una construcción venidera. Siendo una incisión sobre el terreno, establece en un entorno previamente indiferenciado una referencialidad: es una marca escrita. La «línea diagonal», que oscila entre el espacio geométrico y el marcaje realmente acontecido en el lugar, indica con precisión la intersticialidad inherente al espacio de inscripción. Para el proyecto de *Cannaregio*, el trazar sobre el papel la «línea diagonal» franquea el espacio de inscripción.

La topografía del *Danteum* congrega las figuras geométricas y los lugares imaginarios del poema dantesco en un sitio determinado, del cual el proyecto extrae las dimensiones y los esquemas de su escritura. Al contrario, sobre un fondo intencionadamente indeterminado, la escritura proyectual de *Cannaregio* dispone sus fragmentos. El proyecto se cumple en la yuxtaposición de fragmentos, pero esta yuxtaposición no conduce a la composición de su material. Los fragmentos funcionan como textos «añadidos, superpuestos, superimpuestos uno dentro, encima o debajo de otro», como escribió Jacques Derrida, sobre una *superficie invisible, compuesta de múltiples capas imperceptibles al ojo*. La superficie provoca la condensación del material gráfico no su composición, y siendo así, actúa como *diagrama*. La superposición de las

capas produce «relaciones inesperadas» entre los textos, entre las imágenes o entre los textos y las imágenes.

Para el *Danteum*, las palabras que al principio eran títulos de las cántigas de la *Divina Comedia* (Infierno, Purgatorio, Paraíso), escritas al pie de las imágenes del interior de las Salas, se hicieron *nombres*. La doble escritura explora en la tensión entre el nombre y el diseño de lo nombrado, el campo de lo indecible donde predomina el nombre. El nombre nos dice lo que una cosa es y no cuál es su aspecto, mientras la doble escritura intenta definir arquitectónicamente lo indecible del nombre. Las palabras de la doble escritura funcionan como nombre de aquello que la mano traza y es la *yuxtaposición alegórica* entre el nombre y la imagen, la que asegura que la nomenclatura haya sido cumplida.

Para el *Cannaregio*, las palabras, como los nombres de las Salas del *Danteum*, escapan de otro orden, esta vez indeterminado, y se pegan sobre la superficie. Su cercanía con las imágenes y con los demás fragmentos conduce, en oposición al *Danteum*, a lecturas inconclusas. Las múltiples capas de la superficie de la doble escritura reciben inscripciones de elementos heterogéneos: entre ellas unas contienen las palabras. Sus divergencias con las imágenes nos obligan a esperar que nuevas palabras hagan su aparición en capas venideras. Esta dispersión del contenido de la palabra, que alude tanto al conjunto de las imágenes trazadas como a palabras por venir, hace que la marca gráfica adquiera una espacialidad peculiar, la «experiencia tridimensional» del texto, como escribía Peter Eisenman, que se refiere tanto a la palabra como a la imagen.

El *Danteum* que *congrega* las figuras geométricas y los lugares imaginarios del poema dantesco en un topos y el *Cannaregio* que *condensa* su material en capas superpuestas, ambos muestran la inherente propiedad del material gráfico del proyecto arquitectónico para provocar el enmarañamiento esencial entre lo trazado y lo escrito a través de sus re-escrituras. Al mismo fin apunta la *dispersión* del material gráfico, que para el *Danteum* conduce a dar nombre a lo diseñado y que para el *Cannaregio* resalta ciertos hilos que aunque no lleguen a consolidar un texto-tejido definitivo, son aptos para un enmarañamiento entre sí.

La *dirección diagramática* y la *dispersión alegórica*, estos dos complementarios y entrecruzados movimientos del mecanismo de re-escrituras, mantienen activo el espacio de inscripción, pero siempre respecto a lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, que para el *Danteum* es la instalación de un recorrido de inspiración dantesca, y para el *Cannaregio* es la destilación gráfica de los datos presentes y latentes del sitio.

V

Para el arquitecto del Renacimiento, las líneas no fueron sólo el medio para reproducir sin la más mínima pérdida el aspecto y las ideas del mundo material e inmaterial respectivamente, sino que retenían gráficamente el orden simbólico de lo real. Sólo una «coherencia simbólica», y además por escrito, entre las líneas del dibujo arquitectónico y los textos de los tratados podía asegurar que el mundo adquiriese sentido y significado.

Funcionando en conjunción, las líneas y los textos garantizaban la interpretación acertada del mundo, en tanto que comentario directo suyo, reproduciendo gráficamente más que su aspecto la naturaleza misma.

El espacio de inscripción, expulsado desde la antigüedad del mundo material, insiste durante el Renacimiento en no ser retirado de él. Franqueado por las líneas del dibujo y los textos de los tratados, el espacio de inscripción se mantuvo en una capa superpuesta al mundo material siendo su complemento esencial. Sin embargo, a partir de la arquitectura de la Ilustración, el espacio de inscripción parece romper con todo lo que corresponda al mundo exterior.

Fue cuando las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico ocupaban por igual una misma superficie, donde se omitía el orden espacial del mundo material. A partir de entonces, la tabla del diseño, horizontalmente puesta, iba a ser la superficie de la doble escritura donde las imágenes, fragmentos preexistentes, iban a ser ordenadas. Al margen de ellas, las anotaciones escritas ocupaban el espacio blanco de una superficie que no podía ser otra que la superficie de la escritura.

En oposición al Renacimiento, lo trazado y lo escrito a partir de la arquitectura de la Ilustración eran por igual fragmentos gráficos, visuales o verbales, cuyas interconexiones podían ser únicamente intra-gráficas. En aquel entonces, la escritura proyectual fue una *iconografía* y el texto proyectual fue un *emblemata* que funcionaba, aunque no privado de discurso, a base de imágenes. En el emblema, el discurso no narraba ni explicaba algo distinto o en paralelo a la imagen, sino que apuntaba a ella.

El espacio de inscripción, que aunque al principio fue retirado del mundo, iba a mantenerse durante el Renacimiento en una capa superpuesta a él. La distancia que se produjo por una tal superposición, a partir de la arquitectura de la Ilustración se hizo escisión desde entonces irrecuperable. Fue cuando el espacio de inscripción rompió definitivamente sus vínculos con la inscripción mundana. Debido a ello, la doble escritura había sido obligada a encontrar desde entonces un régimen común de colaboración intra-gráfica entre las líneas y las palabras.

Se puede sostener que a partir de la Ilustración se puso en marcha gradualmente una operación de desechar lo máximo posible la inscripción de la doble escritura. Con la arquitectura deconstructivista, el proyecto llegó incluso a asimilarse con su doble escritura mientras el espacio de inscripción llegó a disminuirse a una superficie de lo textual. Entonces, todo lo que entraba en el dominio de una tal arquitectura se adaptaba a la condición-de-ser-texto, mientras el texto proyectual de la doble escritura fue más bien un entre-texto, es decir un texto entre los demás datos del proyecto: verbales, iconográficos o incluso topográficos, que fueron considerados como texto.

La operación, que empezó con la Desconstrucción, se culmina en la situación actual del proyecto arquitectónico que parece romper definitivamente con su inscripción. La escritura digital y el cambio en la economía signica que le ha provocado al proyecto, obliga a la doble escritura a una *fijación sin re-escritura*. En la actualidad, la doble escritura consiste en una transcripción inmediata de un material –indistintamente si es

icónico o verbal— relativo al pensamiento y no producido por ello, sacado del (dis)continuum digitalizado de información. Para que sea efectuada la transcripción, el material debe ser anteriormente configurado en *diagramas* y condensado en *palabras claves*. Los diagramas y las palabras claves abren el espacio de inscripción dentro del cual no adquieren consistencia sino velocidad.

La actual escritura proyectual consiste en un flujo de transcripciones, elemento por elemento, que rechaza cualquier inscripción: en realidad, la falta de inscripción se ha hecho la idea de proyectar. Incluso se puede sostener que la obra arquitectónica de hoy, perteneciendo más que nunca a este orden intra-gráfico, no sale del espacio de inscripción porque parece que no haya otro espacio (arquitectónico, geométrico o lingüístico) que el de una inscripción pero de una *inscripción reprimida*. Se trata de un espacio de inscripción incumplido porque cada vez la idea determinada de habitar, lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, se ha hecho el-no-fijar-de-modo-rígido el lugar. La arquitectura se proyecta a golpe de su diseño.

Incluso para este espacio de inscripción que gradualmente tiende a ser reducido a un “espacio” gráfico y que parece ser, en la actualidad, esencialmente de una “inscripción reprimida”, el gesto de inscribir una significación en signos gráficos siempre-con-miras-hacia su exterior es subyacente por esencia al proyecto arquitectónico, mientras sus marcas gráficas, las líneas y las palabras de la doble escritura, no dejan de indicarnos una posible institución del lugar.

Bibliografía

- Abbot, A. Edwin, *Επίπεδος Κόσμος*, μτφρ. Χάρης Παπαγεωργίου, Δελφίνι, Αθήνα 1991 (título del original: *Flatland*, 1884).
- Adcock, Craig, *Marcel Duchamp's Notes from the «Large Glass»; An N-Dimensional Analysis* (1981), UMI Research Press, Michigan 1983.
- , «Conventionalism in Henri Poincaré and Marcel Duchamp», *Art Journal*, “Art and Science: Part II, Physical Sciences”, vol. 44, otoño 1984, pp. 249-258.
- Ades, Dawn, Cox, Neil y Hopkins, David, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1999.
- Agamben, Giorgio, *Idea de la Prosa* (1985), trad: Laura Silvani, Península, Barcelona 1989.
- , *Χρόνος και ιστορία: κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*, μτφρ. Δημήτρης Αρμάος, Ίνδικτος, Αθήνα 2003 (título del original: *Infanzia e storia: Distruzione del tempo e origine della storia*, 1978).
- , *Signatura rerum. Sobre el método* (2008), trad: Flavia Costa y Mercedes Ruvituso, Anagrama, Barcelona 2010.
- Aguiriano, Maya, «El nuevo arte soviético», *Arquitectura*, núm. 211, marzo-abril 1978, pp. 34-36.
- Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria* (1485), trad: Javier Fresnillo Núñez, Akal, Madrid 1991.
- Alcantud, Victoriano, «El “bajo materialismo” de Georges Bataille», *Laberinto*, núm 19, 3^{er} cuatrimestre 2005, pp. 74-84.
- Allen, Stanley, «From object to field», *Architectural Design*, “Architecture after Geometry”, núm. 67, mayo-junio 1988, pp. 24-31.
- , «Piranesi's “Campo Marzio”: An Experimental Design», *Assemblage*, núm. 10, diciembre 1989, pp. 70-109.
- , «On projection», *The Harvard Architectural Review*, núm. 9, 1993, pp. 122-137.
- , «La materia de los diagramas» (1998), *Pasajes de arquitectura y crítica*, núm. 26, abril 2001, pp. 36-38.
- Andacht, Fernando, «El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce», *Anuario Filosófico* 29/3, 1996 [<http://www.unav.es/gep/AF/Andacht.html>, 13/11/2011].
- Ando, Tadao, «Peter Eisenman: Releasing Time Imprisoned in Space», *A+U*, núm. 232, enero 1990, pp. 110-111.
- André-Salvini, Béatrice, «La representación arquitectónica en Mesopotamia según los textos cuneiformes» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Pedro Azara (dir.), CCCB, Barcelona 1997, pp. 74-78.
- Antonetti, Claudia, «Τα αριθμητικά αρχιτεκτονικά σύμβολα (Los símbolos numéricos arquitectónicos)», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, núm. 5, noviembre 1982, pp. 25-29.
- Aparicio Guisado, José-María, *El Danteum*, Rueda, Madrid 2004.
- Aragon, Luis, «El desafío a la pintura» (1930) en *Los colages*, trad: Pilar Andrade, Síntesis, Madrid 2001, pp. 33-59.
- , «Colages en la novela y en el cine» (1965) en *Los colages*, 2001, pp. 89-107.
- , «El cielo recortado» (1965) en *Los colages*, 2001, pp. 109-115.
- Archer, B. J. (ed.), *Casas en venda por Ambas, Eisenman, Gregotti, Isozaki, Moore, Pelli, Price, Ungers* (1980), trad: Esteve Riambau, Gustavo Gili, Barcelona 1981.
- Arendt, Hannah, «Walter Benjamin: 1892-1940» en *Hombres en tiempos de oscuridad* (1965), trad: Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, Gedisa, Barcelona 2001, pp. 161-214.
- Argan, Giulio Carlo, *Proyecto y destino* (1965), trad: Marco Negrón, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969.
- , *El concepto del espacio arquitectónico. Desde el Barroco a nuestros días*, trad: Liliana Rainis, Nueva Visión, Buenos Aires 1982.

- Aristóteles, *De anima* (Περὶ ψυχῆς), trad: Alfredo Llanos, Juárez Editor, Buenos Aires 1969.
- , *Categorías. De interpretacióne*, trad: García Suarez A. y Velarde Lombraña J., Tecnos, Madrid 1999.
- , *Περὶ Ποιητικῆς (Poética)*, μτφρ. Σίμος Μενάρδος, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 2000.
- Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, 2ª ed., Madrid 1994.
- Arnuncio, Juan Carlos, *Peso y levedad. Notas sobre la gravedad a partir del Danteum*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2007.
- Austin, John Langshaw, *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μτφρ. Αλέξανδρος Μπίστης, επιμ. Χάρης Χρόνης, Εστία, Αθήνα 2003 (título del original: *How to Do Things With Words*, 1962).
- Ayuso de Vicente, María-Victoria, García Gallarín, Consuelo y Solano, Sagrario, *Diccionario de términos literarios*, Akal, Madrid 1990.
- Azanza, José Javier y Zafra, Rafael, «Deleitando enseña. Una lección de emblemática», Universidad de Navarra, 2009 [www.unav.es, 5/2/2013].
- Azara, Pedro, (dir.) *Las casas del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, CCCB, Barcelona 1997.
- , *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en occidente*, Gustavo Gili, Barcelona 2005.
- Azúa, Félix de, *La paradoja del primitivo*, Seix Barral, Barcelona 1983.
- , *Diccionario de las artes*, Planeta, Barcelona 1995.
- , «La necesidad y el deseo», *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento*, “No ciudad”, vol. 14-15, diciembre 2003, pp. 13-20.
- Bachofen, Johann Jacob, *Mitología arcaica y derecho materno* (1861), trad: Begoña Ariño, Anthropos, Barcelona 1988.
- Bahamón, Alejandro (ed.), *Arquitectura y desarrollo de proyectos*, Instituto Monsa, Barcelona 2005.
- Bajtín, N. M., «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal*, (1979), trad: Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México 1982, pp. 248-293.
- , «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas» en *Estética de la creación verbal*, 1982, pp. 294-324.
- Balfour, Alan, «Documents of a Creative Process» en *Cities of Artificial Excavation. The work of Peter Eisenman 1978-1988*, Jean-François Bédard (ed.), Canadian Center for Architecture, Montreal 1994, pp. 169-185.
- Barañano, de Kosme, «Heidegger y Chillida» en *Symposium Chillida*, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 123-142.
- Barthes, Roland, «Prefacio al diccionario Hachette» (1980) en *Variaciones sobre la escritura*, trad: Enrique González, Paidós, Barcelona 2002, pp. 187-190.
- Bataille, Georges, *Encyclopædia Acephalica*, Robert Lebel y Isabelle Waldberg (ed.), trad: Iain White, Atlas Arkhive Series, núm 3, Atlas Press, London 1995.
- Battcock, Gregory (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual* (1973), trad: Francesc Parcerisas, Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- Beardsley, Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβιτς και Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989 (título del original: *Aesthetics. From Classical Greece to the Present. A short History*, 1966).
- Becker, Lutz (ed.), *Construction. Tatlin and after*, Costakis Collection, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2001.
- Benjamin, Walter, «Die Wahlverwandtschaften de Goethe (Las afinidades electivas)» (1921) en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad: Roberto J. Vernengo, Monte Ávila Editores, Caracas 1970, pp. 21-88.
- , «Para una imagen de Proust» (1934) en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, 1970, pp. 239-251.

- , «Tesis de la filosofía de la historia» (1940) en *Angelus Novus*, trad: H. A. Murena, Edhasa, Barcelona 1971, pp. 77-89.
- , «La tarea del traductor» (1923) en *Angelus Novus*, 1971, pp.127-143.
- , «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres» (1916) en *Angelus Novus*, 1971, pp. 145-165.
- , «Sobre la facultad mimética» (1933) en *Angelus Novus*, 1971, pp. 167-170.
- , *El origen del drama barroco alemán* (1928), trad: José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid 1990.
- , «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea» (1929) en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, trad: Jesús Aguirre, Taurus, Madrid 1998, pp. 41-63.
- , *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1920), prólogo y trad: J. F. Yvars y Vicente Jarque, Península, 3ª ed., Barcelona 2000.
- , *Dirección única* (1955), trad: Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, 3ª ed., Madrid 2002.
- , «Algo nuevo acerca de las flores» (1928) en *Sobre la fotografía*, trad: José Muñoz Millanes, Pre-Textos, 3ª ed., Valencia 2007, pp. 11-14.
- , «Pequeña historia de la fotografía» (1931) en *Sobre la fotografía*, 2007, pp. 21-54.
- , «Carta de París» (1936) en *Sobre la fotografía*, 2007, pp. 71-86.
- , «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica» (1939) en *Sobre la fotografía*, 2007, pp. 91-110.
- , «La fotografía» (1934-1940) en *Sobre la fotografía*, 2007, pp. 115-144.
- Bentolila, Héctor, «Signo y movimiento en el pensamiento de Charles S. Peirce», *Peirce en Argentina*, III Jornadas GEP Argentina, 2008.
[<http://www.unav.es/gep/IIIPeirceArgentinaBentolila.html>, 1/7/2011]
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general* (1974), vol. II, trad: Juan Almela, Siglo XXI, 16ª ed., México 2002.
- , *Problemas de lingüística general* (1966), vol. I, trad: Juan Almela, Siglo XXI, 23ª ed., Mexico 2004.
- Bergeijk, Herman van y Hauptmann, Deborah, *Notation of Herman Hertzberger*, NAI Publishers, Rotterdam 1998.
- Bergson, Henri, *Memoria y vida* (1957), Gilles Deleuze (co.), trad: Mauro Armiño, Alianza, Madrid 2004.
- , *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1896), trad: Pablo Ires, Cactus, Buenos Aires 2006.
- Berlin, Isaiah, *El mago del norte. J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno* (1993), introd., notas y trad: Juan Bosco Díaz y Urmeneta Muñoz, Tecnos, Madrid 1997.
- , *Οι ρίζες του ρομαντισμού (Las raíces del Romanticismo)*, μτφρ. Γιάννης Παπαδημητρίου, Scripta, Αθήνα 2002.
- Bertin, Jacques, «La gráfica» en *Análisis de las imágenes* (1970), trad: Marie Thérèse Cevasco, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972, pp. 215-236.
- Blanchot, Maurice, *La bestia de Lascaux, El último en hablar*, trad: Alberto Ruiz de Samaniego, Tecnos, Madrid 2001.
- Bocheński, Joseph M., *Historia de la lógica formal* (1956), trad: Lozano Milán Bravo, Gredos, Madrid 1985.
- Bois, Yve-Alain, «The De Stijl Idea», *Art in America*, núm. 10, noviembre 1982, pp. 106-117.
- , «De $-\infty$ a 0 a $+\infty$, La axonometría o el paradigma matemático de Lissitzky» en *El Lissitzky (1880-1941) arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1990, pp. 27-33.
- , «Surfaces» en *Cities of Artificial Excavation. The work of Peter Eisenman 1978-1988*, Jean-François Bédard (ed.), Canadian Center for Architecture, Montreal 1994, pp. 38-45.
- Bois, Yve-Alain y Krauss, Rosalind (co.), *L'informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris 1996.
- Bonell, Carmen, *La divina proporción; las formas geométricas*, Edicions UPC, 2ª ed., Barcelona 1999.

- Bonk, Eche, M.D. *The Box in a Valise*, Rizzoli, New York 1989.
- Bonta, Juan Pablo, «Abstracción y concreción en el lenguaje gráfico», *Arquitecturas Bis*, núm. 7, mayo 1975a, pp. 29-31.
- , «Lenguajes y sistemas gráficos en el proceso de diseño», *Arquitecturas Bis*, núm. 6, marzo 1975b, pp. 28-30.
- Bontempelli, Máximo, «Arquitectura» (1932-1938) en *Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años 30*, Antonio Pizza (co.), trad: Daniel Aragó Strasser, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997, pp. 75-92.
- Bos, Caroline y Berkel, Ben van, «Diagramas, instrumentos interactivos en acción» (1998), *Pasajes de arquitectura y crítica*, núm. 18, junio 2000, pp. 32-35.
- Boudon, Philippe, *Del espacio arquitectónico: Ensayo de epistemología de la arquitectura* (1971), trad: C.C. de Ciga, Victor Lerú, Buenos Aires 1980.
- Boudon, Philippe y Pousin, Frédéric, *El dibujo en la concepción arquitectónica, Manual de representación gráfica* (1988), trad: Carlos A. García Ferrer, Grupo Noriega Editores, México 1993.
- Bourdieu, Pierre, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal Universitaria, 3ª ed., Madrid 2001.
- Bozal, Valeriano, «Mirada y lenguaje» en *Arte y Escritura* (1995), José-Luis Molinuevo (ed.), Universidad Salamanca, Salamanca 1997, pp. 101-138.
- Breton, André, «Primer Manifiesto del Surrealismo» (1924) en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), Istmo, Madrid 1999, pp. 392-410.
- , «Segundo Manifiesto del Surrealismo» (1930) en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, 1999, pp. 414-436.
- , «Situación surrealista del objeto» (1935) en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, 1999, pp. 465-472.
- Breton, André y Eluard, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938), trad: Rafael Jackson, Siruela, Madrid 2003.
- Broadbent, Geoffrey, «El significado en la arquitectura» en *El significado en Arquitectura*, George Baird y Charles Jencks (eds.), trad: María Teresa Muñoz, Blume, Madrid 1975.
- , *Diseño arquitectónico, Arquitectura y ciencias humanas* (1974), trad: Antonio Álvarez Almaguer, Gustavo Gili, Barcelona 1976.
- , «The Deep Structures of Architecture» en *Signs, Symbols, and Architecture*, The Pitman Press, Bath 1981.
- Broadbent, Geoffrey, Bunt, Richard y Jencks, Charles, *El lenguaje de la arquitectura. Un análisis semiótico*, trad: Manuel Arbolí Gascon, Limusa, México 1984.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1989), trad: Nora Rabotnikof, Visor, 2ª ed., Madrid 2001.
- Bühler, Karl, *Teoría del lenguaje* (1934), trad: Julián Marías, Alianza, Madrid 1979.
- Burns, Howars, «The Lion's Claw: Palladio's Initial Project Sketches», «The First Sketch», *Daidalos*, núm. 5, septiembre 1982, pp. 73-80.
- Busch, Ina, «Eduardo Chillida, arquitecto del vacío, sobre la síntesis entre arquitectura y escultura» en *Chillida (1948-1998)*, Kosme de Barañano (dir.), Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao 1999, pp. 61-74
- Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp* (1967), trad: Jordi Marfá, Anagrama, 2ª ed., Barcelona 1984.
- , *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου: συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp (El mecánico del tiempo perdido: entrevistas con Marcel Duchamp)*, μτφρ. Λίλιαν Stead-Δασκαλοπούλου, Άγρα, Αθήνα 1989.
- Cacciari, Massimo, «Nihilismo e progetto», *Casabella*, núm. 483, septiembre 1982, pp. 50-51.
- , «Nihilismo e progetto. Risposta alle risposte», *Casabella*, núm. 489, marzo 1983, pp. 46-47.

- , «De Hegel a Duchamp» en *Pensar – Componer/ Construir – Habitar*, Francisco Jarauta (ed.), trad: Alberto Gómez Font, Arteleku, San Sebastián 1994, pp. 41-63.
- Camillo, Giulio, *La idea del teatro* (1550), trad: Jordi Raventós, Siruela, Madrid 2006.
- Cardona, Giorgio R., «Aspectos mágicos, rituales, adivinatorios» (1981) en *Antropología de la escritura*, trad: Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona 1994, pp.147-183.
- Carpo, Mario, *La arquitectura en la era de la imprenta* (1998), trad: Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 2003.
- Casares, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española. De la idea a la palabra; de la palabra a la idea*, Gustavo Gili, 2ª ed., Barcelona 1959.
- Cassirer, Ernst, *Mito y lenguaje* (1946), trad: Carmen Balzer, Nueva Visión, Buenos Aires 1973.
- Casson, Lionel, *Libraries in the Ancient World*, Yale University Press, New Heaven and London 2002.
- Castro Borrego, Fernando, «*Ut pictura poesis* en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo» en *Arte y Escritura* (1995), José-Luis Molinuevo (ed.), Universidad Salamanca, Salamanca 1997, pp. 61-92.
- Cavallo, Guglielmo, *H ανάγνωση στο Βυζάντιο*, μτφρ. Paolo Odorico, Σμαράγδα Τσοχανταρίδου, Άγρα, Αθήνα 2008 (título del original: *Lire à Byzance*, 2006).
- Christidis, Anastasios.-F., *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας: από τις αρχές ως την ύστερη αρχαιότητα* (*Historia de la lengua griega*), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2006.
- Ciorra, Pippo, *Peter Eisenman, obras y proyectos* (1993), trad: Gabriela Sánchez Ferlosio y Luis Feduchi, Electa España, Madrid 1994.
- Ciucci, Giorgio, (dir.) *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Madrid 1997a.
- , «El «espacio mítico» de Terragni» (1989) en *Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años 30*, Antonio Pizza (co.), trad: Daniel Aragó Strasser, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997b, pp. 41-48.
- Ciucci, Giorgio y Pasquarelli, Silvio, «Un documento inedito. La ragione teorica del Danteum», *Casabella*, núm. 522, marzo 1986, pp. 40-41.
- Clair, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictive. Essai de mythanalyse du grand verre*, Galilée, Paris 1975.
- , *Marcel Duchamp, Catalogue raisonné* (tomo II), Centre Georges Pompidou, Paris 1977.
- Colquhoun, Alan, «El historicismo y los límites de la semiología» en *Arquitectura, historia y teoría de los signos* (symposium), Castelldefels 1972, pp. 45-58.
- , «Tipología y Método de Disegno» (1967) en *El significado en Arquitectura*, George Baird y Charles Jencks (eds.), trad: María Teresa Muñoz, Blume, Madrid 1975.
- , «Form and Figure», *Oppositions*, núm. 12, primavera 1978, MIT Press, pp. 29-37.
- , «Composición versus proyecto» (1986) en *Modernidad y tradición clásica* (1989), trad: Ramón Martínez Castellote, Júcar Universidad, Madrid 1991, pp. 55-77.
- , *La arquitectura moderna, una historia desapasionada* (2002), trad: Jorge Sainz, Gustavo Gili, Barcelona 2005.
- Conrands, Ulrich, *Μανιφέστα και προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20^{ου} αιώνα*, μτφρ. Γιώργος Βαμβαλής, Επίκουρος, Αθήνα 1977 (título del original: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20*, 1964).
- Cooke, Catherine, «Paralelas y divergencias, la herencia soviética», *Arquitectura Viva*, “Línea dura. Viejos constructivistas, nuevos deconstructores: aprendiendo de la vanguardia rusa”, núm. 11, marzo-abril 1990, pp. 6-9.
- Corominas, Joan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Gredos, 3ª ed., Madrid 2005.
- Cortés, Juan Antonio y Moneo, José-Rafael, *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos contemporáneos*, Cátedra de Elementos de Composición, ETSAB, Barcelona 1976.

- Creuzer, Friedrich, *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo* (1806), trad: Alfredo Brotons Muñoz, introd: Félix Duque, Ediciones del Serbal, Barcelona 1991.
- Croce, Benedetto, *Breviario de Estética* (1913), trad: José Sánchez Rojas, Espasa Calpe, Buenos Aires 1938.
- Culler, Jonathan, *Sobre la Deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo* (1982), trad: Luis Cremades, Cátedra, 2ª ed., Madrid 1992.
- D' Alembert, Jean, *Discurso preliminar de la enciclopedia* (1751), trad: Consuelo Berges, Sarpe, Madrid 1984.
- D' Alembert, Jean y Diderot, Denis, *La Enciclopedia* (selección, 1751-1765), trad: Jesús Torbado, Guadarrama, Madrid 1974.
- , *L'Encyclopédie*, planches et commentaires par Jacques Proust, Comité National du Bicentenaire Diderot, Hachette, Paris 1985.
- D' Ors, Miguel, *El calígrama, de Simmias a Apollinaire: Historia y antología de una tradición clásica*, Universidad de Navarra (EUNSA), Pamplona 1977.
- Dabrowski, Magdalena, «Constructivism, Faktura and Material Culture» en *Construction. Tatlin and after*, Lutz Becker (ed.), Costakis Collection, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2001, pp. 72-82.
- Dagognet, François, *Écriture et iconographie*, Vrin, Paris 1973.
- Dal Co, Francesco (co.), *10 Immagini per Venezia. Raimund Abraham, Rafael Moneo, Carlo Aymonino, Valeriano Pastor, Peter Eisenman, Gianugo Polesello, John Hedjuk, Aldo Rossi, Bernhard Hoesli, Luciano Semerani*, Officina Edizioni, Venecia 1980.
- Dante, Alighieri, *Η Επιστολή στον Cangrande – Epistola a Cangrande (1316)*, μτφρ. Δημήτρης Αρμάος, Ινδίκτος, Αθήνα 2004.
- , *Divina Comedia*, trad: Luis Martínez de Merlo, Cátedra, 9ª ed., Madrid 2005.
- Davidson, Cynthia (ed.), *Tras el rastro de Eisenman, Peter Eisenman obra completa*, trad: Amaya Bozal, Akal, Madrid 2006.
- De Fusco, Renato, *Segni, Storia e Progetto dell' Architettura*, Laterza, Roma 1973.
- , *Il progetto d' architettura*, Laterza, Roma 1984.
- De Landa, Manuel, «Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma» (1998), *Pasajes de arquitectura y crítica*, núm. 27, mayo 2001, pp. 32-35.
- De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, trad: Enrique Lynch, Lumen, Barcelona 1990a.
- , «Conclusiones: la tarea de traductor de Walter Benjamin» en *La resistencia a la teoría*, trad: Elena Elorriaga y Francés Oriol, Visor, Madrid 1990b.
- Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama* (1981), Cactus, Buenos Aires 2007.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), trad: José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia 2002.
- , *Rizoma (introducción)* (1976), trad: José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia 2005.
- Derrida, Jacques, «La farmacia de Platón» en *La diseminación*, trad: José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid 1975, pp. 91-261.
- , «Point de Folie – Maintenant l' Architecture» en Tschumi, Bernard, *La case vide, La Villette 1985*, Architectural Association, London 1986.
- , «Fifty-two Aphorisms for a Foreword» (1987) en *Deconstruction Omnibus Volume*, Andreas Papadakis, Catherine Cooke y Andrew Benjamin (eds.), Academy Editions, London 1989a, pp. 67-69.
- , *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora* (1987), trad: Patricio Peñalver Gómez, Paidós, Barcelona 1989b.
- , *La escritura y la diferencia* (1967), trad: Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona 1989c.

- , «A letter to Peter Eisenman», *Assemblage. A critical journal of Architecture and Design Cultura*, núm. 12, MIT Press, agosto 1990, pp. 7-13.
- , «Summary of impromptu remarks» en *Anyone*, Cynthia C. Davidson (ed.), Rizzoli, New York 1991, pp. 38-45.
- , «Faxitexture» en *Anyone*, Cynthia C. Davidson (ed.), Rizzoli, New York 1992, pp. 18-33.
- , *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (1967), trad: Patricio Peñalver, Pre-Textos, 2ª ed., Valencia 1995.
- , «Carta a un amigo japonés» (1985) en *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, trad: Cristina de Peretti, Proyecto A Ediciones, Barcelona 1997, pp. 23-27.
- , «Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros», *Arquitectura*, “Deconstrucción”, núm. 270, 1998, pp. 52-64.
- , *La verdad en pintura* (1978), trad: Maria Cecilia González y Scavino Dardo, Paidós Ibérica, Barcelona 2001.
- , *De la Gramatología* (1967), trad: Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, México 2003.
- , «Ousia y Gramme. Nota sobre una nota de *Sein und Zeit*» (1968) en *Márgenes de la filosofía*, trad: Carmen González Marín, Cátedra, 5ª ed., Madrid 2006a, pp.63-102.
- , «El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología del Hegel» (1968) en *Márgenes de la filosofía*, 2006a, pp. 103-144.
- , «Los fines del hombre» (1968) en *Márgenes de la filosofía*, 2006a, pp. 145-174.
- , «La forma y el querer-decir. Nota sobre la fenomenología del lenguaje» (1967) en *Márgenes de la filosofía*, 2006a, pp. 193-212.
- , «El suplemento de la cópula. La filosofía ante la lingüística» (1971) en *Márgenes de la filosofía*, 2006a, pp. 213-246.
- , «Firma, acontecimiento, contexto» (1971) en *Márgenes de la filosofía*, 2006a, pp. 347-372.
- , «La metáfora arquitectónica» (1986) en *No escribo sin luz artificial*, trad: Rosario Ibañes y María José Pozo, Cuatro Ediciones, 2ª ed., Madrid 2006b, pp. 133-140.
- , «Cambios de escala» (1988) en *No escribo sin luz artificial*, 2006b, pp. 141-147.
- , «Dispersión de voces» (1990) en *No escribo sin luz artificial*, 2006b, pp. 149-184.
- Didaskalou, Akis, *Σημειώσεις για το μάθημα: Θεωρίες της Αποδόμησης στην Αρχιτεκτονική (Notas para la asignatura: Teorías de la Deconstrucción en Arquitectura)*, Α.Π.Θ. (Universidad Aristóteles de Salónica), Θεσσαλονίκη 1997.
- Diderot, Denis, *Oeuvres Complètes*, “Encyclopédie I” (Lettre A), tomo V, John Lough y Jacques Proust (eds.), Hermann, Paris 1976.
- , *Carta sobre los ciegos – Carta sobre los sordomudos* (1749, 1751), trad: Julia Escobar, Pre-Textos, Valencia 2002.
- Didi-Huberman, George, «Όταν οι εικόνες αγγίζουν την πραγματικότητα (Cuando las imágenes tocan a la realidad)» en *Archivo F. X. Documentos y materiales*, núm. 1, Salónica 2007, pp. 71-82.
- Dorfles, Gillo, *Estética del mito. De Vico a Wittgenstein*, trad: Roberto J. Vernengo, Tiempo Nuevo, Caracas 1970.
- , *El intervalo perdido* (1980), trad: Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona 1984.
- Douglas, Davis, «The Death of Semiotics, the Corruption of metaphor, the Birth of the Punctum», *ArtForum*, núm. 22, mayo 1984, pp. 56-63.
- Drutt, Matthew, «El Lissitzky in Germany 1922-1925» en *El Lissitzky: Beyond the abstract cabinet*, Margarita Tupitsyn (ed.), Yale University Press, 1999, pp. 9-23.
- Duboy, Philippe, *Lequen. An architectural enigma*, Thames and Hudson, London 1986.
- , «1935. Le Sang du Poète: Duchamp or the Phantasmagoria of the Patent», *Rassegna*, núm. 4612, junio 1991, pp. 81-88.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972), trad: Enrique Pezzoni, Siglo XXI, Argentina Editores, Buenos Aires 1974.
- Duchamp, Marcel, *Marcel Duchamp: Notes and Projects for «The Large Glass»*, Arturo Schwarz (ed.), trad: Arturo Schwarz, Hamilton Georges Heard y Gray Cleve, Thames and Hudson, Londres 1969.

- , «Caja de 1914» (1914) en *Escritos, Duchamp du signe* (1975), trad: Josep Elias y Carlota Hesse, Gustavo Gili, Barcelona 1978, pp. 32-35.
- , «Caja Verde» (1934) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 35-87.
- , «Sombras Proyectadas» (1913) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 87-88.
- , «Caja Blanca o En Infinitivo» (1966) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 89-127.
- , «Consideraciones» (1946) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 151-155.
- , «Entrevista Marcel Duchamp- Sweeney Johnson James» (1956) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 155-162.
- , «El proceso creativo» (1957) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 162-164.
- , «A propósito de los Ready-mades» (1961) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 164-165.
- , «A propósito de mí mismo» (1964) en *Escritos, Duchamp du signe*, 1978, pp. 190-198.
- , *Conversaciones con Marcel Duchamp* (1967), entrevista con Pierre Cabanne, trad: Jordi Marfà, Anagrama, 2ª ed., Barcelona 1984.
- , «Manual de instrucciones para «Étant donnés»» (1987) trad: Chusa Hernández Pezzi, *El Paseante*, núm.8, 1988, pp. 6-8.
- , *Where do we go from here?* (1961), trad: Beatriu Malaret, Laic, Barcelona 1992.
- , *Notas* (1980), trad: María Dolores Díaz Vaillagou, Tecnos, 2ª ed., Madrid 1998.
- , *À l'infinitif* (1967), the typosophic society, typotranslation by Hamilton Richard, Bonk Eche of Marcel Duchamp's White Box, trad: Jackie Matisse, ADAGP, Paris 1999.
- Duchamp, Marcel, Naumann, Francis M. y Obalk, Hector, *Affect# Marcel: The Selected correspondence*, Thames and Hudson, London 2000.
- Duguet, Anne-Marie, «Jeffrey Shaw» en *The Cinematic Imaginary after film*, Jeffrey Shaw y Peter Weibel (eds.), ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe), The MIT Press, Massachusetts 2003, pp. 376-389.
- Dupin, Jacques, «Repeticiones alrededor del vacío» en *Symposium Chillida*, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 43-49.
- Durkheim, Émile y Mauss, Marcel, «Sobre algunas formas primitivas de clasificación. Contribución al estudio de las representaciones colectivas» (1902) en *Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva)*, trad: Manuel Delgado Ruiz, Ariel, Barcelona 1996, pp. 23-103.
- Durozoi, Gérard, y Lecherbonnier, Bernard, *El surrealismo*, trad: Josep Elias, Colección Punto Omega, Guadarrama, Madrid 1974.
- , *André Breton: la escritura surrealista* (1974), trad: Angeles y Ketty Zapata, Guadarrama, Madrid 1976.
- Duve, Thierry de (ed.), *The Definitely unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, 2ª ed., Massachusetts 1992.
- Eco, Umberto, «Semiología de los mensajes visuales» en *Análisis de las imágenes* (1970), trad: Thérèse Marie Cevasco, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972, pp. 47-65.
- , *La estructura ausente; introducción a la semiótica* (1968), trad: Francisco Serra Cantarell, Lumen, Barcelona 1975.
- , *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφρ. Κωνδύλη Μαριάννα, «Γνώση», 2ª έκδοση, Αθήνα 1993 (título del original: *I limiti dell' interpretazione*, 1990).
- Eisenman, Peter, «Notes on Conceptual Architecture. Towards a definition», *Casabella*, núm.359-360, noviembre-diciembre 1971, pp. 49-57.
- , «Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual» en *Arquitectura, historia y teoría de los signos* (symposium), Castelldefels 1972, pp. 202-223.
- , «The Houses of the Death as the City of Survival» en *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, catálogo 2 (25 de marzo-14 de abril, 1976), trad: Diane Ghirardo, Institute of Architecture and Urban Studies, MIT Press, New York 1976, pp. 4-15.
- , «Genuinamente ingles. La destrucción de la Caja» trad: Juan Pérez de Ayala, *Arquitectura*, núm. 211, marzo-abril 1978a, pp. 54-71.
- , «Post-Funcionalismo» (1976), *Arquitecturas Bis*, núm. 22, mayo 1978b, pp. 6-12.
- , «In My Father's House Are Many Mansions» en *John Hejduk: 7 Houses*, IAUS (núm. 12), Rizzoli, New York 1980a, pp. 8-20.

- , «Peter Eisenman» en *10 Immagini per Venezia*. Raimund Abraham, Rafael Moneo, Carlo Aymonino, Valeriano Pastor, Peter Eisenman, Gianugo Polesello, John Hedjuk, Aldo Rossi, Bernhard Hoesli, Luciano Semerani, Francesco Dal Co (co.), Officina Edizioni, Venecia 1980b, pp. 55-65.
- , «Sandboxes: House XIa», *A+U, Architecture and Urbanism*, “Peter Eisenman”, núm. 112, enero 1980c, pp. 223-243.
- , «Tre testi per Venecia/ Three texts for Venice», *Domus*, núm. 611, noviembre 1980d, p. 9. [Traducción por Alfonso Lucini y Everett Rice en *Correspondencias: 5 Arquitectos, 5 Escultores*, Carmen Giménez y Juan Muñoz (co.), Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Madrid 1982, pp. 33-39.]
- , «Casa El Even Odd» (1980) en *Casas en venta por Ambas*, Eisenman, Gregotti, Isozaki, Moore, Pelli, Price, Ungers, B.J. Archer (ed.), trad: Esteve Ribambau, Gustavo Gili, Barcelona 1981, pp. 17-29.
- , «La futilidad de los objetos: la descomposición y los procesos de diferenciación» (1984), trad: Carlos Albus, en *Arquitectura*, núm. 246, enero-febrero 1984a, pp. 33-56.
- , «Cannaregio», “Autonomous Architecture”, *The Harvard Architecture Review*, núm. 3, invierno 1984b, pp. 144-153
- , «Interview: Peter Eisenman x Lynne Breslin. On Architecture of Text», *Space Design*, núm.258, marzo 1986, pp. 63-65.
- , *Houses of Cards*, Oxford University Press, New York 1987.
- , «A critical practice: American architecture in the last decade of the twentieth century» (1986) en *Education of an architect*, Rizzoli, New York 1988a, pp. 190-193.
- , «An interview with Peter Eisenman» por Lynne Breslin, *Pratt Journal of Architecture*, “FORM; Being; Absence; Architecture and Philosophy” vol.2, primavera 1988b, pp. 106-110.
- , «Como casas de naipes (Misreading Peter Eisenman)» (1987), trad: Pablo Sorozábal, *El paseante*, núm. 8, 1988c, pp. 96-107.
- , «Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida», *Assemblage. A critical journal of Architecture and Design Culture*, núm. 12, MIT Press, agosto 1990, pp. 14-17.
- , «Representation of the limit: Writing a “Not-Architecture”» (1983) en *Daniel Libeskind. Countersign*, Architectural Monographs, No. 16, Academy Editions, London 1991a, pp. 120-121.
- , «Strong Form, Weak Form» en *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*, Peter Noever (ed.), Prestel-Verlag, Munich 1991b, pp. 34-55.
- , «The Author’s Affect: Passion and the moment of Architecture», en *Anyone*, Cynthia C. Davidson (ed.), Rizzoli, New York 1991c, pp. 200-211.
- , «K Nowhere 2 Fold», en *Anywhere*, Cynthia C. Davidson (ed.), Rizzoli, New York 1992, pp. 218-227.
- , *Cities of Artificial Excavation. The work of Peter Eisenman 1978-1988*, Jean-François Bédard (ed.), Canadian Center for Architecture, Montreal 1994a.
- , «La arquitectura como segunda lengua: los entre-textos» (1988) en *Peter Eisenman, obras y proyectos* (1993), Pippo Giorra (ed.), trad: Luis Feduchi, Electa España, Madrid 1994b, pp. 206-210.
- , «La autenticidad de la diferencia: arquitectura y crisis de realidad» (1988) en *Peter Eisenman, obras y proyectos*, 1994b, pp. 210-212.
- , «Blue Line Text» (1989) en *Peter Eisenman, obras y proyectos*, 1994b, pp. 212-214.
- , «El fin de lo clásico: El fin del comienzo, el fin del fin» (1984) en *Textos de arquitectura de la modernidad*, trad: José Luis Gil Aristu, Nerea, Madrid 1994c, pp. 463-478.
- , *Ciudades de la arqueología ficticia, obras de Peter Eisenman 1978-1988*, Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid 1995a.
- , «El “Zeitgeist” y el problema de la inmanencia», *AV monografías*, “Peter Eisenman”, núm. 53, mayo-junio 1995b, pp. 27-32.
- , «Indicencies: in the Drawing Lines of Tadao Ando» en *Tadao Ando, Complete Works*, Phaidon Press Limited, 1995c, pp. 496-497.
- , «Estrategias del signo. Giuseppe Terragni y la idea de un texto crítico», *Arquitectura Viva*, núm. 48, mayo-junio 1996a, pp. 66-69.
- , «Formar lo poscrítico. Arquitectura, función y significado», *Arquitectura Viva*, “Lo informe”, núm. 50, septiembre-octubre 1996b, pp. 17-18.
- , «Giuseppe Terragni y la idea de texto crítico» (1996) en *Giuseppe Terragni: Obra completa*, Giorgio Ciucci (dir.), Electa, Madrid 1997a, pp. 139-147.

- , «Procesos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo Maquínico de Zaera-Polo», *El Croquis*, “Peter Eisenman”, núm. 83, 1997b, pp. 21-35.
- , «Moving arrows, eros and other errors» (1985), *Arquitectura*, “Deconstrucción”, núm. 270, 1998, pp. 67-81.
- , «Time Warps: The Monument», en *Anytime*, Cynthia C. Davidson (ed.), Anyone Corporation, New York 1999, pp. 250-257.
- , «Diagramas, un escenario de escritura» (1998), trad: I. Cobeta y M. Barahona, *Pasajes de arquitectura y crítica*, núm. 15, enero 2000a, pp. 24-28.
- , «The Specter of the Spectacle: Ghosts of the Real», en *Anymore*, Cynthia C. Davidson (ed.), Anyone Corporation, New York 2000b, pp. 174-181.
- , *Diagram Diaries* (1999), Thames and Hudson, London 2001.
- , «Processes of the Interstitial: Spacing and the Arbitrary text» en *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1999*, The Monacelli Press, New York 2003a, pp 94-101.
- , *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli Press, New York 2003b.
- , «Digital Scrambler. From Index to Codex», *Perspecta*, “Building Codes”, The Yale Architectural Press, núm.35, 2004a, pp. 40-53.
- , «The Box of Changes», *Domus*, núm. 870, mayo 2004b, pp. 92-99.
- , «Reescribir en Código: los procesos de Santiago» (2004) en *CODEX, la ciudad de la cultura de Galicia*, trad: Manuel Fraga Iribarne, The Monacelli Press, New York 2005a, pp. 27-35.
- , «Entrevista con Peter Eisenman: La experiencia sensual del espacio» por Esther Sanz Sanz, *Pasajes de arquitectura y crítica*, núm. 68, agosto 2005b, pp. 36-40.
- , «The Gesamtkunstwerk as an open system», *Lotus*, núm.123, febrero 2005c, pp. 22-28.
- , *Feints*, Silvio Cassará (ed.), Skira, Modena 2006.
- , «El diagrama como espacio de diferencia: la exhibición del MAK» (2004) en *Instalaciones: sobre el trabajo de Eisenman*, Pablo Lorenzo-Eiroa (ed.), DLO/Robles Ediciones, Buenos Aires 2008, pp. 38-52.
- , «Trucos separados» (1989) en *Instalaciones: sobre el trabajo de Eisenman*, 2008, pp. 105-113.
- , «Arte de papel» (1996) en *Instalaciones: sobre el trabajo de Eisenman*, 2008, p. 134.
- Eisenstein, Elisabeth L., *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea* (1983), trad: Fernando Jesús Bouza Álvarez, Akal, Madrid 1994.
- El Lissitzky, *El Lissitzky, Life, Letters, Texts* (1967), Thames and Hudson, London 1968.
- , «A. y «Pangeometría» (1925)» en *1929: La Reconstrucción de la arquitectura en la URSS*, trad: Juan Eduardo Cirlot, Colección arquitectura y crítica, Barcelona 1970, pp. 124-132.
- , «El Proun (Proun, 1920-1921)» en *Constructivismo*, trad: Fernández Buey, Visor, 2ª ed., Madrid 1973, pp. 41-62.
- , «Prouns» (1924) en *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection. Theory-Criticism*, Anna Kafetsi (ed.), Pergamos, Athens 1995, pp. 576-581.
- , «Proun (1920)» en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), Istmo, Madrid 1999, pp. 306-309.
- , «Espacios de demostración. Espacio Proun. Gran exposición de arte en Berlín, 1923» en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, 1999, pp. 334-335.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno, Arquetipos y repetición*, trad: Ricardo Anaya, Alianza, 6ª ed., Madrid 1985.
- , *Lo sagrado y lo profano* (1957), trad: Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragon, Paidós Orientalia, Barcelona 1998.
- Ernst, Bruno, *Ilusiones ópticas* (1986), trad: Marion Gratacós i Grau, Taschen, 2006a.
- , *Un mundo de figuras imposibles* (1985), trad: Carlos Caramés, Taschen, 2006b.
- Esquilo, *Προμηθεΐας Δεσμώτης, μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Κάκτος, Αθήνα* 1992 (versión española: *Prometeo Encadenado*, trad. en verso: José Sola S.I., Ediciones Montaner y Simon, Barcelona 1943).
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid 1996.

- Evans, Robin, «In front of lines that leaves nothing behind», *AAFiles*, núm. 6, 1984, pp. 88-96.
- , «Architectural Projection» en *Architecture and its image. Four centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Center for Architecture*, Eve Blau y Edward Kaufman (eds.), MIT Press, Massachusetts 1989, pp. 18-35.
- , *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*, MIT Press, Massachusetts 1995.
- , «No apto para su uso como envoltorio» (reseña de la exposición: “Peter Eisenman Fin d’ Ou T Hou S”, 1985) en *Traducciones* (1997), trad: Moisés Puente, Pre-Textos, Valencia 2005, pp. 134-165.
- , «Traducciones del dibujo al edificio» (1986) en *Traducciones*, 2005, pp. 166-207.
- , «La superficie desarrollada. Una indagación en la breve vida de una técnica de dibujo del siglo XVIII» (1989) en *Traducciones*, 2005, pp. 208-245.
- Faerna, José María y Bermejo, García, *Duchamp. Dadaísmo*, trad: Tina Vallès, Polígrafa, Barcelona 2006.
- Fath, Manfred, «Sobre el problema del espacio en Heidegger y Chillida» en *Symposium Chillida*, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 105-120.
- Fauchereau, Serge, *Malevich*, trad: Alan Swan, Academy Editions, London 1992.
- Fernández-Galiano, Luis, «Formas de lo informe. Arte y arquitectura bajo el signo de Bataille», *Arquitectura Viva*, “Lo informe”, núm. 50, septiembre-octubre 1996, pp. 25-33.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía abreviado*, Edhasa, 5ª ed., Barcelona 1980.
- , *Diccionario de Filosofía*, Alianza, 4ª ed., Madrid 1982.
- Ficacci, Luigi, *Giovanni Battista Piranesi, The Complete Etchings*, Taschen, Roma 2000.
- Flusser, Vilém, *Η γραφή, μτφρ. Γιώργος Ηλιόπουλος, Ποταμός, Αθήνα 2006* (título del original: *Die Schrift: hat Schreiben Zukunft?*, 1987).
- , *Does Writing Have a Future?*, trad: Nancy Ann Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.
- , «The gesture of Writing» (1991), *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, vol. 9, núm. 1, 2012, pp. 25-41.
- Forradillas, Joaquín y Marchese, Angelo, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona 1986.
- Forster, Kurt W., «Eisenman en despliegue», *AV monografías*, “Peter Eisenman”, núm. 53, mayo-junio 1995, pp. 10-19.
- , «Edificios como archivos y secretos del saber» en *Giuseppe Terragni. Obra completa*, Giorgio Ciucci (dir.), Electa, Madrid 1997, pp. 113-126.
- , «How Eisenman cut the Gordian Knot of Architecture: Looking at Giuseppe Terragni (1904-1943) from afar» en *EISENMAN/KRIER: Two Ideologies. A conference at Yale School of Architecture*, The Monacelli Press, New York 2004a, pp. 91-97.
- , «Meteoro de larga estela. Giuseppe Terragni en su centenario», *Arquitectura Viva*, núm. 94-95, abril 2004b, pp.109-111.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* (1973), trad: Francisco Monge, Anagrama, 7ª ed., Barcelona 1981.
- , *Raymond Roussel* (1963), trad: Patricio Canto, Siglo XXI, 3ª ed., Madrid 1999.
- , *Sobre la Ilustración*, trad: Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo, Tecnos, Madrid 2004.
- , *Las palabras y las cosas, Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), trad: Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, 4ª ed., Madrid 2006.
- Frampton, Kenneth, «Intimation of Tactility: Experts from a Fragmentary Polemics», *ArtForum*, núm. 19, marzo 1981, pp. 52-58.
- , «Peter Eisenman: Tre Opere Recent/Three Recent Works», *Domus*, núm. 686, septiembre 1987, pp. 29-39, XIX-XX.
- Frampton, Kenneth y Kolbowski, Silvia (eds.), *Idea as Model*, IAUS (núm. 3), Rizzoli, New York 1981.

- Frank, Manfred, *El dios venidero: lecciones sobre la Nueva Mitología* (1982), trad: Helena Cortés y Arturo Leyte, Colección Delos, Ediciones del Serbal, Barcelona 1994.
- Fujimoto, Sou, «La Casa antes de la Casa», *El Croquis*, “Sou Fujimoto”, núm. 151, 2010, pp. 92-109.
- Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, trad: José Francisco Zúñiga García y Oncina Fausitno, Paidós, Barcelona 1998.
- Galí, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, El Acantilado, Barcelona 1999.
- Gámiz Gordo, Antonio, *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Universidad de Sevilla, 2003.
- Gandelsonas, Mario, «On Reading Architecture», *Progressive Architecture*, núm. 3, marzo 1972, pp. 68-87.
- Gelb, Ignace J., *Historia de la escritura* (1952), trad: Alberto Adell, Alianza, Madrid 1976.
- Goldfarb Marquis, Alice, *Marcel Duchamp. The Bachelor stripped bare*, MFA Publications, Massachusetts 2002.
- Golvin, Jean-Claude y Vergniew, Robert, «Primer análisis para la elaboración de una maqueta electrónica del santuario del gran templo de Atón en Amarna» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Pedro Azara (dir.), CCCB, Barcelona 1997, pp. 35-40.
- Gombrich, Ernst H., «Los artistas en su tarea: compromiso e improvisación en la historia del dibujo» (1988) en *Temas de nuestro tiempo*, trad: Mónica Rubio, Debate, Madrid 1997, pp. 92-130.
- , «Imagen y palabra en el arte del siglo XX» (1980) en *Temas de nuestro tiempo*, 1997, pp. 162-187.
- , «El ingenio de Saul Steinberg» (1983) en *Temas de nuestro tiempo*, 1997, pp. 188-194.
- , «Pinturas en las paredes. Medios y fines en la historia de la pintura al fresco» (1989) en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación*, trad: Ricardo García Pérez, Debate, Barcelona 2003, pp. 14-47.
- , «Pinturas para los altares. Su evolución, antepasados y descendencia» (1989) en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación*, 2003, pp. 48-79.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos* (1968), trad: Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona 1976.
- Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje* (1977), trad: Marco Virgilio García Quintela, Akal, Madrid 1985.
- , *El hombre, la escritura y la muerte*, trad: Mingus B. Formentor, Península, Barcelona 1998.
- , *Η Λογική της γραφής και η οργάνωση της κοινωνίας*, μτφρ. Ποταμιανού Νάσια, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001 (título del original: *The Logic of Writing and the Organization of Society*, 1986).
- , (comp.) *Cultura escrita en sociedades tradicionales* (1968), trad: Gloria Vitale, Patricia Willson, Gedisa, Barcelona 2003.
- Gough-Cooper, Jennifer y Caumont, Jacques, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy 1887-1968*, Bompiani, Milano 1993.
- Graafland, Arie (dir.), *Peter Eisenman, Recent Projects*, trad: Charlotte y Arthur Loeb, SUN, Nijmegen, 1989.
- , «Peter Eisenman: Architecture in Absentia» en *Architectural Bodies*, 010 Publishers, Rotterdam, 1996, pp. 67-100.
- Grosz, Elizabeth, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press, 2ª ed., London 2002.
- Guervós de Santiago, Luis-Enrique, «J. Derrida: Hacia una transformación de la conceptualidad filosófica», *Estudios Filosóficos*, vol. 42, núm. 119, enero-abril 1993, pp. 101-122.
- Guillerme, Jacques, «Jean Jacques Lequeu o el proceso irrealizado», *El Paseante*, núm.8, 1988, pp. 80-96.

- Hannoncourt, Anne D' y McShine, Kynaston (eds.), *Marcel Duchamp* (1973), The Museum of Modern Art New York y Philadelphia Museum of Art, 1989.
- Hartnack, Justus, *La teoría del conocimiento de Kant*, trad: Carmen García Trevijano y J. A. Lorente, Cátedra, 8ª ed., Madrid 1997.
- Haselberger, Lothar, «Semejanzas arquitectónicas – Maquetas y planos de la antigüedad clásica» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Pedro Azara (dir.), CCCB, Barcelona 1997, pp. 95-104.
- Havelock, Eric, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton University Press, Princeton 1982.
- , *Prefacio a Platón* (1963), trad: Ramón Buenaventura, Visor, Madrid 1994.
- , *La musa aprende a escribir, reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (1986), trad: Luis Bredlow Wenda, Paidós Ibérica, Barcelona 1996.
- Hays, Michael K., «From structure to Site to Text: Eisenman's Trajectory» en *Thinking the Present: Recent American Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1990.
- , «Allegory unto Death: An Etiology of Peter Eisenman's Repetition» en *Cities of Artificial Excavation. The work of Peter Eisenman 1978-1988*, Jean-François Bédard (ed.), Canadian Center for Architecture, Montreal 1994, pp. 104-117.
- , (ed.) *Oppositions Reader, Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1998.
- Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, trad: Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid 1989.
- , *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad: Ramón Valls Plana, Alianza, Madrid 2000.
- , *La arquitectura*, trad: Alberto Clavería, Kairós, 3ª ed., Barcelona 2001.
- Heidegger, Martin, *El Ser y el Tiempo*, trad: José Gaos, Fondo de Cultura Económica, 9ª ed., Madrid, 1944.
- , «La palabra. La significación de la palabra», trad: Pablo Oyarzun Robles, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS [www.philosophia.cl]. Tomado de *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, Bd. 3, "Im Spiegel der Welt: Sprache, Übersetzung, Auseinandersetzung", hsg. v. Dietrich Papenfuss u. Otto Pöggeler, Klostermann, Frankfurt 1992, pp. 13-16.
- , «La pregunta por la técnica» (1949) en *Conferencias y artículos*, trad: Eustaquio Barjau, Ediciones de Serbal, Barcelona 1994, pp. 9-38.
- , «Ciencia y meditación» (1954) en *Conferencias y artículos*, 1994, pp. 39-61.
- , «¿Qué quiere decir pensar?» (1952) en *Conferencias y artículos*, 1994, pp.113-126.
- , «Construir, Habitar, Pensar» (1951) en *Conferencias y artículos*, 1994, pp. 127-142.
- , «La Cosa» (1949) en *Conferencias y artículos*, 1994, pp.143-162.
- , «...Poéticamente habita el hombre...» (1951) en *Conferencias y artículos*, 1994, pp. 163-178.
- , «El origen de la obra del arte» (1950) en *Caminos de bosque*, trad: Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, 2ª ed., Madrid 1996.
- , *Nietzsche* (1961), tomo 1, trad: Juan Luis Vermal, Destino, Barcelona 2000.
- , *El concepto del tiempo*, trad: Raúl Gabás Pallás y Jesús Andrián Escudero, Trotta, 2ª ed., Madrid 2001.
- , *Observaciones relativas al arte, la plástica y el espacio* (1964). *El arte y el espacio* (1969), trad: Mercedes Sarabia, Universidad de Navarra, Pamplona 2003.
- Hejduk, John, *John Hejduk: 7 Houses*, IAUS (núm. 12), Rizzoli, New York 1980.
- , *Victimas* (1986), trad: Mónica Morenilla y Teresa Sánchez, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia 1993.
- Henderson Dalrymple, Linda, *Duchamp in context: Science and technology in the «Large Glass» and Related Works*, Princeton University Press, Princeton 2005.
- Hereu, Pere, Montaner, Josep Maria y Oliveras, Jordi (rec.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, 2ª ed., Nerea, Madrid 1999.
- Hernández Sánchez, Domingo, *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2002.

- Herzogenrath, Wulf y Graus, Stefan, *Utopías de la Bauhaus. Obra sobre papel*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1988.
- Hesselgren, Sven, *El lenguaje de la arquitectura* (1969), trad: Miguel E. Hall, Eudeba Editorial Universitaria, Buenos Aires 1973.
- Hjelmslev, Louis, *La categoría de los casos. Estudio de gramática general* (1935), trad: Félix Piñero Torre, Gredos, Madrid 1978.
- Hofer, Nina, «Fin D’Ou T Hou S» en *Fin D’Ou T Hou S*, Architecture Association, London 1985, pp. 3-11.
- Hollier, Denis, *Against Architecture: the Writings of Georges Bataille*, trad: Betsy Wing, MIT Press, Massachusetts 1992a (título del original: *La Prise de la Concorde*, 1974).
- , «The Use-Value of the Impossible», *October*, vol.60, “Georges Bataille”, trad: Liesl Ollman, primavera 1992b, pp. 3-24.
- Humboldt, Wilhem Von, *Escritos sobre el lenguaje* (1824), trad: Andrés Sánchez Pascual, Península, Barcelona 1991.
- Hunter, E. David y Whitten, Phillip, *Enciclopedia de Antropología*, Bellaterra, Barcelona 1981.
- Husserl, Edmund, *Ideas. Relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), trad: José Gaos, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993.
- Iglesias, Helena, «“El juego de la oca” o “Jugando con formas” (los dibujos de Aldo Rossi)», *Arquitectura*, “Dibujo y arquitectura”, núm. 313, 1^{er} trimestre de 1998, pp. 32-38.
- Ilitsef, L. F. y Fentosegief P. N., *Φιλοσοφικό εγκυκλοπαιδικό λεξικό (Diccionario filosófico enciclopédico)*, Κ. Κακόπουλος, Αθήνα 1986.
- Ioannidis, Andreas, «Η γέννηση της γραφής (El nacimiento de la escritura)», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, núm.5, noviembre 1982, pp. 8-18.
- Jarque, Vicente, *Imagen y metáfora; la estética de Walter Benjamin*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1992.
- Jarry, Alfred, «Definición» en *Patafísica*, notas y trad: Margarita Martínez, Pepitas de Calabaza, 2^a ed., Logroño 2004, pp. 17-28.
- , «Especulaciones» en *Patafísica*, 2004, pp. 101-146.
- Jaspers, Karl, *La filosofía desde el punto de vista de la existencia* (1949), trad: José Gaos, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1973.
- , *Η γλώσσα, μτφρ. Κώστα Π. Μιχαηλίδη, Αστρολάβος/Ευθύνη*, Αθήνα 1990 (título del original: *Die Sprache*, 1947).
- Jean, Georges, *La escritura, archivo de la memoria*, trad: Beatriz Morla, Aguilar Universal, Madrid 1989.
- Jencks, Charles, «Retórica y Arquitectura» en *Arquitectura, historia y teoría de los signos* (symposium), Castelldefels 1972, pp. 260-279.
- , «Deconstruction: The pleasures of Absence», *Architectural Design*, “Deconstruction in Architecture”, núm. 58, marzo-abril 1988, pp. 17-31.
- Jesi, Furio, *Mito* (1973), trad: J. M. García de la Mora, Labor, Barcelona 1976.
- Jiménez, José, «El artista poeta: Marcel Duchamp», en *Arte y Escritura* (1995), José-Luis Molinuevo (ed.), Universidad Salamanca, Salamanca 1997, pp. 27-46.
- Joselit, David, *Infínite Regress, Marcel Duchamp 1910-1941*, October Book, The MIT Press, Massachusetts 1998.
- Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, trad: Luis Escobar Bareño, Biblioteca Universal, 6^a ed., Barcelona 1997.
- Kahn, Luis, *Forma y diseño*, trad: Marta J. Rabinovich y Jorge Piatigorsky, Nueva Visión, Buenos Aires 2003.

- Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1926), trad: Roberto Echavarren, Paidós, Barcelona 1996.
- Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio* (1790), ed. y trad: García Morente Manuel, Espasa Calpe, Madrid 1977.
- , «Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?» (1784) en *¿Qué es Ilustración?*, trad: Agapito Maestre y José Romagosa, Tecnos, Madrid 1994.
- , *Crítica de la Razón Pura*, trad: Pedro Ribas, Alfaguara, Santillana, 20ª ed., Madrid 2002.
- Karin, Thomas, *Diccionario del arte actual*, trad: Gonzalo Hernández Ortega, Labor, Barcelona 1982.
- Kaufmann, Emil, *La arquitectura de la ilustración; barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia* (1955), trad: G. Beramendi Justo, Gustavo Gili, Barcelona 1974.
- , *Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* (1952), trad: Xavier Blanquer, Marc Cuixart, Enric Granell y Ricardo Guasch, Gustavo Gili, Barcelona 1980.
- Kelly, Kevin, *Out of Control. The New Biology of Machines, Social Systems and the Economic World*, 1994.
- Khan-Magomedov, S.O., «Un nuevo estilo: El suprematismo tridimensional y los Prounen» en *El Lissitzky (1880-1941) arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1990, pp. 34-41.
- , «INKHUK and the Constructivist Debate» en *Construction. Tatlin and after*, Lutz Becker (ed.), Costakis Collection, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2001, pp. 238-275.
- Kipnis, Jeffrey, «Architectural Unbound. Consequences of the recent work of Peter Eisenman» en *Fin D'On T Hou S*, Architecture Association, London 1985, pp. 12-23.
- , «Drawing a conclusion», *Perspecta*, “Paradigms of Architecture”, núm. 22, The Yale Architectural Press, 1986, pp. 94-99.
- , «A matter of respect», *A+U*, núm. 232, enero 1990, pp. 134-137.
- , «/TWISTING THE SEPARATRIX/», *Assemblage*, núm.14, abril 1991, pp. 30-61.
- Kipnis, Jeffrey y Leiser, Thomas (eds.), *Chora L Works. Peter Eisenman and Jacques Derrida*, Monacelli Press, New York 1997.
- Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York* (1978), trad: Jorge Sainz, Gustavo Gili, Barcelona 2004.
- Koolhaas, Rem y Mau, Bruce, *S,M,L,XL* (1995), The Monacelli Press, New York 1998.
- Kostof, Spiro (co.), *El arquitecto: historia de una profesión* (1977), Cátedra, Madrid 1984.
- Kosuth, Joseph, *Art after philosophy and after, collected writings 1966-1990*, MIT Press, Massachusetts 1991.
- Kotsiopoulos, Anastasios M., *Κριτική της Αρχιτεκτονικής Θεωρίας (Crítica de la Teoría Arquitectónica)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994.
- Krauss, Rosalind E., «Antivision», *October*, núm.36, “Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing”, primavera 1986, pp. 147-154.
- , «Notas sobre el índice, Parte 1» (1977) en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985), trad. Adolfo Gómez Cedillo, Alianza, Madrid 1996, pp. 209-224.
- , «Notas sobre el índice, Parte 2» (1977) en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, 1996, pp. 224-235.
- , *El inconsciente óptico* (1993), trad: Miguel Esteban Cloquell, Tecnos, Madrid 1997.
- Kruft, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la antigüedad hasta el siglo XVIII* (1985), trad: Pablo Diener Ojeda, Alianza, Madrid 1990a.
- , *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde el siglo XIX hasta nuestros días* (1985), trad: Pablo Diener Ojeda, Alianza, Madrid 1990b.
- Kubler, George, *La configuración del tiempo; observaciones sobre la historia de las cosas* (1962), trad: Jorge Luján Muñoz, Nerea, Madrid 1988.
- Kuenzli, Rudolf E. y Naumann, Francis M., *Marcel Duchamp. Artist of the century* (1987), The MIT Press, 3ª ed., Massachusetts 1991.

- Kwinter, Sanford, «Espacio, tiempo y crítica. El Terragni de Eisenman», *Arquitectura Viva*, núm. 94-95, abril 2004, pp. 112-117.
- Lagopoulos, Alexandros-F., «Ο θρησκευτικός και πολιτικός συμβολισμός της πόλης στην αρχαία Ελλάδα (El simbolismo religioso y político de la ciudad en la antigua Grecia)», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 63, Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 1997a, pp. 49-55.
- , «Ο θρησκευτικός συμβολισμός της βυζαντινής πόλης (El simbolismo religioso de la ciudad bizantina)», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 64, Ιούλιος-Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1997b, pp. 65-74.
- , *Η επιρροή των κοσμικών αντιλήψεων επί της παραδοσιακής αφρικανικής πολεοδομίας (La influencia de las percepciones cósmicas en el urbanismo tradicional africano)*, αποσπάσματα διδακτορικής διατριβής, sin fecha.
- Lahuerta Alsina, Juan José, *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Anthropos, Barcelona 1989.
- , «Ernst, De Chirico: “la peinture au défi”» en *El surrealismo y sus imágenes*, trad: SIRK, Fundación Cultural “Mapfre Vida”, Madrid 2002, pp. 85-102.
- , *El fenómeno del éxtasis; Dalí 1933*, Siruela, Madrid 2004.
- Landow, George P., «El hipertexto y la teoría crítica» en *Hipertexto. La Convergencia de la teoría crítica, contemporánea y la tecnología*. trad: Patrick Ducher, Paidós, Barcelona 1992, pp.13-49.
- Lapueta, José María, *El croquis. Proyecto y arquitectura (Scintilla Divinitatis)*, Celeste, Madrid 1997.
- , «Oscuro el borrador y el verso claro», *Arquitectura*, “Dibujo y arquitectura”, núm. 313, 1^{er} trimestre de 1998, pp. 42-46.
- Lavin, Sylvia, «Etymological Science» en *Quatremère de Quince and the Invention of a Modern Language of Architecture*, MIT Press, London 1992, pp. 76-85.
- Le Penevn, Françoise, *L’art d’ écrire de Marcel Duchamp, À propos de ses notes manuscrites et de ses Boîtes*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 2003.
- Le Witt, Sol y Yannakopoulos, Dimitiros, «Location of a Rectangle», *Daidalos*, “The tortured cube”, núm. 35, marzo 1990, pp. 85-87.
- Leach, Edmund, *Lévi-Strauss, antropólogo y filósofo* (1965), trad: José R. Llobera, Anagrama, Barcelona 1970.
- Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (1967), trad: Consuelo Luca de Tena, Cátedra, Madrid 1982.
- Lefavre, Liane y Tzonis, Alexander, «The Question of Autonomy in Architecture», *The Harvard Architectural Review*, “Autonomous Architecture”, vol. 3, invierno 1984, pp. 25-42.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie. Η μοναδολογία* (1840), Δίγλωσση Έκδοση, μτφρ. Στέφανος Λαζαρίδης, Υπερίων, Θεσσαλονίκη 1997.
- Leroi-Gourhan, André, *El gesto y la palabra* (1965), trad: Felipe D. Carrera, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas 1971.
- , *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* (1983), trad: José-Manuel Gómez-Tabanera, Istmo, Madrid 1984a.
- , *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, trad: José Manuel Gómez Tabanera, Istmo, Madrid 1984b.
- , *Las religiones de la Prehistoria* (1964), trad: Concepción Aya Gaseni, Laertes, Barcelona 1994.
- Lerup, Lars, *After the city*, MIT Press, London 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte. Sobre las fronteras de la poesía y de la pintura* (1766), trad: Eustaquio Barjau, Tecnos, Madrid 1990.
- Lévi-Strauss, Claude, «Obertura» en *Mitológicas, Lo crudo y lo cocido*, trad: Almela Juan, Fondo de Cultura Económica, México 1968, pp. 11-38.
- , *Mito y significado* (1978), trad: Héctor Arruabarrena, Alianza, Madrid 1987.
- , *El pensamiento salvaje* (1962), trad: Francisco González Arámburo, Fondo de Cultura Económica, Madrid 2005.

- Libeskind, Daniel, *Between Zero and Infinity. Selected projects in Architecture*, Rizzoli, New York 1981.
- , «Peter Eisenman and The Myth of Futility», *The Harvard Architectural Review*, “Autonomous Architecture”, vol. 3, invierno 1984, pp. 61-64.
- , *Countersign*, Architectural Monographs, No. 16, Academy Editions, London 1991a.
- , «Between the Lines», en *Architecture in Transition. Between Deconstruction and New Modernism*, Peter Noever (ed.), Prestel-Verlag, Munich 1991b, pp. 63-71.
- Llano, Pedro de, «Dibujo y arquitectura: dos trayectorias paralelas», *Arquitectura*, “Dibujo y arquitectura”, núm. 313, 1^{er} trimestre de 1998, pp. 39-41.
- Llorens, Tomás, «Relieves: Gravitaciones» en *Chillida (1948-1998)*, Kosme de Barañano (dir.), Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao 1999, pp. 97-104.
- Lloyd, G. E. R., *De Tales a Aristóteles* (1970), trad: Carlos Enrique Gondell, Eudeba, 2^a ed., Buenos Aires 1977.
- , *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego* (1966), trad: Luis Vega, Taurus, Madrid 1987.
- Lobo Serra, Fernando, *Teoría del conocimiento: Ética y Estética* (apuntes de clase), transcripción de lecturas impartidas en ETSAB, 2^o cuatrimestre 1999.
- , «Signo, arquitectura, habitación» en *Pensar, construir, habitar: Aproximación a la arquitectura contemporánea*, Piedad Soláns, Piedad (ed.), Col·legi d' Arquitectes de Balears, Mallorca 2000, pp. 55-69.
- , *Lecciones de estética* (apuntes de clase), transcripción de lecturas impartidas en ETSAB, 1^{er} cuatrimestre 2001.
- Lodder, Christina, «The emergence of Constructivism» en *Construction. Tatlin and after*, Lutz Becker (ed.), Costakis Collection, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2001, pp. 42-71.
- López-Morales, Dario, «La representación arquitectónica en Grecia según los textos epigráficos: traducción anotada y comentada» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Pedro Azara (dir.), CCCB, Barcelona 1997, pp. 105-110.
- Lorenzo-Eiroa, Pablo (ed.), *Instalaciones: sobre el trabajo de Eisenman*, DLO/Robles Ediciones, Buenos Aires 2008.
- Lynch, Kevin, «La imagen del medio ambiente» (1960) en *La imagen de la ciudad*, trad: Enrique Luis Revol, Gustavo Gili Reprints, 3^a ed., Barcelona 1998, pp. 9-24.
- Lyotard, Jean-François, *Duchamp's TRANS/formers* (1977), trad: Ian McLeod, The Lapis Press, Vence 1990.
- , «El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura» en *Pensar – Componer/ Construir – Habitar*, Francisco Jarauta (ed.), trad: Danielle Reggiori, Arteleku, San Sebastián 1994, pp. 13-39.
- Macho Stadler, Marta, «¿Qué es la topología?» *Sigma*, núm. 20, febrero 2002, pp. 63-77.
- Magnano, Vittorio, *Dibujos y Textos de la arquitectura del siglo XX. Utopía y realidad* (1982), trad: José-Luis Moro Carreño, Gustavo Gili, Barcelona 1983.
- Magritte, René, *Escritos* (1979), trad: Mercedes Barroso Ares, Síntesis, Madrid 2003.
- Malevich, Kasimir, *Γραπτά (Escritos)*, μτφρ. Δημήτρης Χορόσκελης, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1992.
- , «From cubism and futurism to suprematism: the new painterly realism» (1915) en *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection. Theory-Criticism*, Anna Kafetsi (ed.), Pergamos, Athens 1995, pp. 529-536.
- , «Suprematism» (1919) en *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection. Theory-Criticism*, 1995, pp. 543-544.
- , *Η τεμπελιά, πραγματική αλήθεια του ανθρώπου – Σουπρεματισμός (La pereza, como verdad efectiva del hombre – Suprematismo)*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1997.
- , «El suprematismo» (1920) en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), Istmo, Madrid 1999, pp. 295-299.

- , «Inobjetividad y suprematismo» (1922-1923) en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, 1999, pp. 328-334.
- Maldonado, Tomás, *¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos*, trad: Viviana Werber, Infinito, Buenos Aires 2004.
- Manios, Dimitrios, *Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός σε συνθήκες προηγμένης τεχνουργίας (Architectural design in conditions of advanced technourgia)*, Διδακτορική Διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2009.
- Mantero, Enrico, «De los paisajes “familiares” el horizonte europeo» en *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Giorgio Ciucci (dir.), Electa, Madrid 1997, pp. 127-138.
- Marcianò, Francesca Ada, *Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943*, Officina Edizioni, Roma 1987.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Comunicación Serie B, Madrid 1972.
- , «Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte» en *El surrealismo y sus imágenes*, trad: SIRK, Fundación Cultural “Mapfre Vida”, Madrid 2002, pp. 281-309.
- , *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Siruela, Madrid 2008.
- Markantonatos, Gerasimos, *Επίτομο Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων (Breve Diccionario de Términos Literarios)*, Gutenberg, 2^η έκδ., Αθήνα 1985.
- Martín Hernández, Manuel J., *La invención de la arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid 1997.
- Martinidis, Petros, *Οι λέξεις στην αρχιτεκτονική και την επιστημονική σκέψη (Las palabras en la arquitectura y en el pensamiento científico)*, Σμίλη, Αθήνα 1990.
- Marzoa Martínez, Felipe, *Iniciación a la Filosofía*, Istmo, Madrid 1974.
- , *Historia de la Filosofía*, tomo I, Istmo, Madrid 2000.
- , *Historia de la Filosofía*, tomo II, Istmo, Madrid 2003.
- Marzona, Daniel, *Arte Conceptual*, trad: Ambrosio Berasain Villanueva, Taschen, Köln 2005.
- McLuhan, Marshall, *La Galaxia Gutenberg. Génesis del “homo typográficus” (1962)*, trad: Juan Novella, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1998.
- Mead, Herbert George, «La Génesis del Self y el Control Social (1925)», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, trad: Ignacio Sánchez de la Yncera, núm. 55, 1991, pp. 165-186.
- Meggs, Philip B., *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold, 2^a ed., New York 1992.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, trad: Jorge Romero Brest, Paidós, Buenos Aires 1977a.
- , «La Duda de Cézanne» en *Sentido y Sinsentido*, trad: Narcís Comadira, Península, Barcelona 1977b.
- , *Η πρόζα του κόσμου*, μτφρ. Φώτης Καλλίας και Μαρία Καλλία, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1992 (título del original: *La prose du monde*, 1969).
- Messenger, Joan Veronice, «Alchemy as a theme in the Large Glass» en *Marcel Duchamp: Alchemical symbolism in and the Relationships between the Large Glass and the Etant Donnés* (tesis), California State University, UMI, Long Beach 1977, pp. 81-111.
- Metz, Christian, «Más allá de la analogía, la imagen » en *Análisis de las imágenes (1970)*, trad: Marie Thérèse Cevasco, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972, pp. 9-22.
- Michaux, Henri, *Escritos sobre pintura*, trad: Maillard Chantal, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia 2000.
- Michelson, Annette, «Heterology and the Critique of Instrumental Reason», *October*, vol.36, “Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing”, primavera 1986, pp. 111-127.
- Millon, Henry A. y Lampugnani, Magnazo Vittorio (eds.), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell' architettura*, Bompiani y Rcs Libri, Milán 1994.

- Mink, Janis, *Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*, trad: Carlos Caramés Ortigueira, Taschen, Bonn 2004.
- Mir, José-María (dir.), *Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino*, Bibliograf, 19ª ed., Barcelona 1986.
- Misler, Nicoletta, «Witnessing Revolution: Russian Artists of Our Century» en *Behind the Black Square. Texts and Speeches*, Miltiades M. Papanikolaou (ed.), State Museum of Contemporary Art, Paratiritis Publications, Thessaloniki 2002, pp. 165-176.
- , «Rodchenko: Construction and Composition» en *Behind the Black Square. Texts and Speeches*, 2002, pp. 239-245.
- Molderings, Herbert, *Duchamp and the Aesthetics of Chance. Art as Experiment* (2006), trad: John Brogden, Columbia University Press, New York 2010.
- Moneo, Rafael, «Inesperadas Coincidencias», *El Croquis*, “Peter Eisenman”, núm. 41, 1989, pp. 52-61.
- , «Entre opuestos», *AV monografías*, “Peter Eisenman”, núm. 53, mayo-junio 1995, pp. 4-9.
- , *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona 2004.
- , *Sobre el concepto de Arbitrariedad en Arquitectura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.
- Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos* (1971), trad: Rafael Grasa, Paidós, Barcelona 1985.
- Moure, Gloria, *Marcel Duchamp*, Rizzoli, New York 1988.
- Μpampiniotis, Georgios, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας (Diccionario de la Lengua Griega)*, Κέντρο Λεξικολογίας, 2ª έκδ., Αθήνα 2002.
- Μpolis Giannis, Tsantsanoglou, Maria (ed.), *Art & Utopia*, Costakis Collection, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2003.
- Μpolotis, Christos, «Παραστάσεις πόλεων στην αιγυπτιακή τέχνη της 2ης χιλιετίας π. Χ., Προϊστορίας άφωνα ιστορήματα (Representaciones de ciudades en el arte egipcio del segundo milenio a.C.)», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, núm. 62, enero-febrero-marzo 1997, pp. 42-56.
- Mukarovsky, Jan, *Arte y semiología*, trad: Simón Marchán Fiz, Comunicación Serie B, Madrid 1971.
- Muller, Béatrice, «Las maquetas arquitectónicas del Próximo Oriente antiguo: uso y significado» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Pedro Azara (dir.), CCCB, Barcelona 1997, pp. 54-61.
- Muntada, Anna y Rovira, Josep M. (rec.), *León Battista Alberti*, trad: Josep M. Rovira y Anna Muntada, Stylos, Barcelona 1988.
- Newhall, Beaumont, «En busca de la forma» en *Historia de la fotografía* (1937), trad: Homero Alsina Thevenet, Gustavo Gili, Barcelona 2002, pp. 199-216.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (1872), trad: Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 1994.
- , *Escritos sobre retórica* (1872-1874), introd. y trad: Luis Enrique de Santiago Guervós, Trotta, Madrid 2000a.
- , «¿Qué es romanticismo?» en *El gay saber o gaya ciencia*, trad: Luis Jiménez Moreno, Espasa Calpe, 2ª ed., Madrid 2000b, pp. 336-340.
- Nishizawa, Ryue, «Casa Moriyama», *El Croquis*, “SANAA”, núm. 139, 2008, pp. 282-301.
- Norberg-Schulz, Christian, *Existencia, espacio y arquitectura* (1971), trad: Margarit Adrian, Blume, Barcelona 1975.
- , *Luis I. Kahn, Idea e imagen*, trad: Ángel Sánchez Gijón, Xarait, Madrid 1981.
- , «Heidegger's thinking on architecture», *Perspecta*, núm. 20, The Yale Architectural Press, 1983, pp. 61-68.

- , *Intenciones en arquitectura* (1967), trad: Jorge Sainz Avia y Fernando González Fernández Valderrama, Gustavo Gili Reprints, 2ª ed., Barcelona 1998.
- , *Principles of Modern Architecture* (1988), Andreas Papadakis Publisher, London 2000.
- , *Arquitectura Occidental* (1979), trad: Alcira González-Malleville y Antonio Bonanno, Gustavo Gili, Barcelona 2004.
- , *Genius Loci. Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, μτφρ. Μίλτος Φραγκόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα 2009 (título del original: *Genius Loci. Towards a phenomenology of Architecture*, 1980).
- Oechslin, Werner, «Peter Eisenman: The cube and its Deviations», *Daidalos*, “The tortured cube”, núm. 35, marzo 1990, pp. 46-57.
- Olson, David R., *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento* (1994), trad: Patricia Wilson, Gedisa, Barcelona 1998.
- Olson, David R. y Torrance, Nancy (comp.), *Cultura escrita y oralidad* (1991), trad: Gloria Vitale, Gedisa, Barcelona 1998.
- Ong, Walter J., *Ramus. Method, and the Decay of Dialogue (From the art of discourse to the art of reason)* (1958), Octagon Books, New York 1974.
- , *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra* (1982), trad: Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México 2002.
- Orlandos, K. Anastasios y Traulos, N. Ioannis, *Λεξικόν αρχαίων αρχιτεκτονικών όρων (Lexicon de términos arquitectónicos de la antigüedad)*, Βιβλιοθήκη Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 1986.
- Ortega y Gasset, *Ideas y creencias (y otros ensayos de filosofía)*, Revista de Occidente, Alianza, Madrid 2001.
- Otxotorena, Juan M., *Sobre dibujo y diseño, a propósito de la proyectividad de la representación de la arquitectura*, T6 Ediciones, Pamplona 1996.
- Pacioli, Luca, *La Divina Proporción* (1509), trad: Juan Calatrava, Akal, Madrid 1987.
- Palladio, Andrea, *Los cuatro Libros de Arquitectura* (1570), trad: Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, Akal, Madrid 1988.
- Panofsky, Erwin, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1957), trad: Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Las ediciones de La Piqueta, Madrid 1986.
- , «Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento» en *El significado en las artes visuales* (1955), Alianza Forma, Madrid 1993, pp. 45-76.
- , *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (1924), trad: Maria Teresa Pumarega, Cátedra, 9ª ed., Madrid 1998.
- , *La perspectiva como forma simbólica* (1927), trad: Virginia Careaga, Tusquets, 2ª ed., Barcelona 2003.
- Papadakis, Andreas, Cooke, Catherine y Benjamin, Andrew, *Deconstruction Omnibus Volume*, Academy Editions, London 1989.
- Paviol, Sophie, *Giuseppe Terragni, L' invention d' un espace*, Infolio, Dijon-Quetigny 2006.
- Paz, Octavio, «La novia y sus solteros» en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid 1983, pp. 206-225.
- , «Water writes always in * plural», *El Paseante*, núm.8, 1988, pp. 8-32.
- , *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid 1989.
- , *Sombras de obras. Arte y Literatura*, Seix Barral, 2ª ed., Barcelona 1996.
- Peirce, Charles Sanders, «Η Λογική ως Σημειωτική: η θεωρία των σημείων (Logic as Semiotics: The Theory of Signs, 1898)» στο *Κείμενα σημειολογίας*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Νεφέλη, Αθήνα 1981, pp. 173-206.
- , *Obra lógico-semiótica*, Armando Serchovich (ed.), trad: Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker, Taurus, Madrid 1987.
- , *El hombre un signo (el pragmatismo de Peirce)*, trad: José Vericat José, Crítica, Barcelona 1988.

- , «Sobre una nueva lista de categorías (1865)» en *Escritos filosóficos*, vol. I, trad: Fernando Carlos Vevia Romero, El Colegio de Michoacán, Zamora Mich. 1997, pp. 303-320.
- , *La lógica considerada como semiótica. El índice del pensamiento peirceano*, introd., notas y trad: Sara Barrena, Biblioteca Nueva, Madrid 2007.
- Peretti, Cristina de, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona 1989.
- Pérez Constanzó, Ignacio, «La noción de interpretante como fundamento del realismo filosófico de Charles Sanders Peirce», *Peirce en Argentina*, I Jornada GEP Argentina, 2004. [http://www.unav.es/gep/JornadaArgentinaPerez.html, 2/7/2011]
- Pérez Romero, Manuel A., «Arquitectura como estructura narrativa», *Pasajes de arquitectura y crítica*, núm. 13, enero 2000, pp. 46-47.
- Piñón, Helio, «La forma de la forma» en *Arquitectura de las neo-vanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona 1984, pp. 117-166.
- Pítarch, José (ed.), *Fuentes y documentos para la historia del arte: Arte Antiguo, Próximo Oriente, Grecia, Roma*, vol. I, Gustavo Gili, Barcelona 1982.
- Pizza, Antonio (co.), *Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años 30*, trad: Daniel Aragó Strasser, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997.
- Platón, *Filebo o del placer*, trad: Patricio de Azcárate, Medina y Navarro Editores, Madrid 1871.
- , Πολιτεία (ή περί δικαίου), Κάκτος, Αθήνα 1992
- , Φαίδρος (ή περί έρωτος), Κάκτος, Αθήνα 1993.
- Poincaré, Henri, *Ciencia e Hipótesis* (1902), trad: Alfredo Besio y José Hanfi, Espasa Calpe, 2ª ed., Madrid 2002.
- Popper, Karl R., *El mundo de Parménides. Ensayos sobre la ilustración presocrática* (1993), trad: Carlos Solís, Paidós Básica, Barcelona 1999.
- Proust, Marcel, *Sobre la lectura*, trad: Manuel Arranz, Pre-textos, 4ª ed., Valencia 2002.
- Puente López, Juan Luis, *Firmado en la pérdida. Marcas, signos lapidarios y símbolos por los maestros canteros medievales*, Edilesa Esencias, 4ª ed., León 2006.
- Quatremère de Quince, Antoine Chrysostome, *Dizionario Storico di Architettura* (1832), Valeria Farinati y Georges Teyssot (co.), Marsilio, Venecia 1985.
- Quetglas, Josep, «La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo» (1994) en *Artículos de ocasión*, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pp. 141-160.
- , «Monumentos. Dos de Terragni» (1997) en *Artículos de ocasión*, 2004, pp. 209-216.
- Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza Forma, Madrid 1988.
- , «Apoteosis del salivazo. El arte y lo informe», *Arquitectura Viva*, núm. 50, “Lo informe”, septiembre-octubre 1996, pp. 19-24.
- , *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Siruela, 4ª ed., Madrid 2006.
- Redondo, Ignacio, «Significado, interpretante y mediación. Una aproximación a la comunicación en Charles S. Peirce», *Seminario del Grupo de estudios Peirceanos*, Universidad de Navarra, 2005. [http://www.unav.es/gep/SeminarioRedondo.html, 13/9/2011]
- Rella, Franco, «I sentieri del possibile», *Casabella*, núm.486, diciembre 1982, pp. 48-49.
- Ricoeur, Paul, *El discurso de la acción* (1977), trad: Pilar Calvo, Cátedra, 2ª ed., Madrid 1988.
- , *Η ζωτανή μεταφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Κριτική, Αθήνα 1998 (título del original: *La métaphore vive*, 1975).
- , «Narratividad y referencia» (1985) en *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad: Agustín Neira, Siglo XXI, México 2000, pp. 148-155.
- , *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México 2001.
- , *Λόγος και Σύμβολο (Discurso y Símbolo)* (1976), μτφρ. Μαβίνα Πανταζάρα, Αρμός, Αθήνα 2002.
- , «Arquitectura y narratividad», *Arquitectonica*, “Arquitectura y Hermenéutica”, núm.4, Edicions UPC, Barcelona, enero 2003, pp. 9-29.

- Robins, Robert-Henry, *Breve historia de la lingüística* (1967), trad: María Condor, Cátedra, Madrid 2000.
- Robinson, Andrew, *Historia de la escritura. Alfabetos, jeroglíficos y pictogramas* (1995), trad: Jesús Pardo, Destino, Barcelona 1996.
- Rodchenko, Aleksandr, «The line» (1921) en *Russian Avant-Garde 1910-1930. The G. Costakis Collection. Theory-Criticism*, Anna Kafetsi (ed.), Pergamos, Athens 1995, pp. 663-665.
- Roig i Duran, Joan, «Comentarios sobre dibujos de algunos arquitectos de la Antigüedad» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Pedro Azara (dir.), CCCB, Barcelona, 1997, pp. 145-149.
- Rosenberg, Harold, «Arte y palabras» en *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual* (1973), Gregory Battcock (ed.), trad: Francesc Parcerisas, Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- Roussel, Raymond, «Cómo escribí algunos libros míos» (1935) en *Impresiones de África* (1910), trad: M^a Teresa Gallego Urrutia y M^a Isabel Reverte, Siruela, Madrid 2004, pp. 9-32.
- Rowell, Margit (co.), *Joan Miró. Campo de Estrellas*, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid 1993.
- Rubert de Ventós, Xavier, «Sociología de la semiología» en *Arquitectura, historia y teoría de los signos* (symposium), Castelldefels 1972, pp. 72-98.
- Rykwert, Joseph, «Chi ha chiuso la porta e gettato via la chiave?», *Casabella*, núm.484, octubre 1982, pp. 48-49
- , «On the Oral Transmission of Architectural Theory», *AAFiles*, núm. 6, 1984, pp. 14-28.
- , *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo* (1976), trad: Jesús Valiente, Blume, Madrid 1985.
- Sainz, Jorge, «Del modelado infográfico a la realidad virtual: seis pasos hacia una nueva experiencia de la arquitectura», *Arquitectura*, “Dibujo y arquitectura”, núm. 313, 1^{er} trimestre de 1998, pp. 47-49.
- , *El dibujo de Arquitectura; teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Reverté, Barcelona 2005.
- Samara-Kauffmann, Alikí, «Επιγραφές στα μελανόμορφα αγγεία του 6^{ου} αιώνα π.Χ. (Inscripciones en los vasos del siglo VI a.C.)», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, núm.5, noviembre 1982, pp. 53-65.
- San José, Alonso y Jesús, Ignacio, *Apuntes sobre el desarrollo del dibujo arquitectónico*, Universidad de Valladolid, 1997.
- Sartre, Jean-Paul, *La imaginación* (1936), trad. Carmen Dragonetti, Edhasa, Barcelona 2006.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General* (1916), trad: Mauro Armíño, Akal, Madrid 2002.
- Scamozzi, Vincenzo, *L' Idea della Architettura Universale* (1615), vol.1, Roberto Fragna y Giulio Nanetti (eds.), Arnaldo Forni, Bologna 1982.
- , *Vincenzo Scamozzi, Venetian Architect; The Idea of a Universal Architecture, Villas and Country estates*, Architectura & Natura Press, Amsterdam 2003.
- Schefer, Jean-Luis, «La imagen: el sentido “investido”» en *Análisis de las imágenes* (1970), trad: Marie Thérèse Cevasco, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972, pp. 272-288.
- Schnapp, Jeffrey T., «Un templo moderno» en *Giuseppe Terragni. Obra completa*, Giorgio Ciucci (dir.), Electa, Madrid 1997, pp. 267-280.
- Schoenberg, Arnold, *El estilo y la idea* (1959), trad: Juan J. Esteve, Taurus, Madrid 1963.
- Scholem, Gershom, *Los nombres secretos de Walter Benjamin* (1983), trad: Ricardo Ibarlucía y Miguel García-Baró, Trotta, Madrid 2004.
- Schumacher, Thomas L., «Levels of meaning in Terragni. The Danteum Project», *Parametro*, núm. 46, mayo 1976, pp. 43-51.
- , «Introduction to Figurative Paintings and Drawings by Giuseppe Terragni», *Modulus*, 1980-1981, pp. 40-45.

- , *Surface and Symbol. G. Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*, Princeton Architectural Press, New York 1991.
- , *Giuseppe Terragni* (1991), trad: Maria Attardo Magrini, Electa, Milano 1992.
- , «Terragni y Danteum: identificación, asimilación, alegoría» (1980) en *Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años 30*, Antonio Piza (co.), trad: Daniel Aragó Strasser, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997, pp. 117-135.
- , *Terragni's Danteum, Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism* (1980), Princeton Architectural Press, New York 2004.
- Schwarz, Arturo (ed.), *Marcel Duchamp: Notes and Projects for «The Large Glass»*, trad: Arturo Schwarz, Hamilton Georges Heard y Gray Cleve, Thames and Hudson, London 1969.
- , *The Complete Works of Marcel Duchamp*, vol. II «Plates, critical catalogue raisonné», Thames and Hudson, London 1997.
- , «La filosofía del *Readymade* y de sus ediciones» en *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Jennifer Mundy (ed.), trad: Jofre Homedes, Museu Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona 2008, pp. 124-131.
- Scott, Geoffrey, *La arquitectura del humanismo: un estudio sobre la historia del gusto* (1914), trad: José Luis Cano Tembleque, Barral, Barcelona 1970.
- Scully, Vincent, «Teoría y deleite. Las abstracciones de Peter Eisenman», *Arquitectura Viva*, “Línea dura. Viejos constructivistas, nuevos deconstructores: aprendiendo de la vanguardia rusa”, núm. 11, marzo-abril 1990, pp. 27-31.
- Sebbag, Georges, «André Breton, collagiste» en *El surrealismo y sus imágenes*, trad: SIRK, Fundación Cultural “Mapfre Vida”, Madrid 2002, pp. 59-84.
- Seguí, José, «Notas acerca del “dibujo de concepción”» en *Actas del I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Sevilla 1988, pp. 138-142.
- Sejima, Kazuyo y Nishizawa, Ryue, «Escuela de Diseño Zollverein», *El Croquis*, “SANAA”, núm. 139, 2008, pp.138-155.
- Sennett, Richard, «Lugares repletos del tiempo» (1990) en *La conciencia del ojo*, trad: Miguel Martínez Lage, Versal, Barcelona 1991, pp. 207-246.
- Sini Carlo, *Pasar el signo* (1981), trad: Juan Vivanco Gefaell, Mondadori España, Madrid 1989a.
- , «La desestructuración del discurso» (1987), *Anthropos*, “Razón, Ética y Política. El conflicto de las sociedades modernas”, enero 1989b, pp. 131-144.
- Smithson, Alison, «Luis Kahn: Invitation to Otterloo, Graphics of movement», *Arquitecturas Bis*, núm. 41-42, enero-junio 1982, pp. 62-63.
- Smolik, Noemi, «From Construction to Structure» en *Construction. Tatlin and after*, Lutz Becker (ed.), Costakis Collection, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2001, pp. 211-237.
- Solá-Morales, Ignasi de, «Del objeto a la dispersión: proyecto de Peter Eisenman para la Friedrichstrasse de Berlín», *Arquitectura Bis*, núm. 45, diciembre 1983, pp. 16-23.
- , «Cuatro Notas. Sobre la arquitectura reciente de Peter Eisenman», *El Croquis*, “Peter Eisenman”, núm. 41, 1989, pp.16-23.
- , «Forma, memoria, acontecimiento», *AV monografías*, “Peter Eisenman”, núm. 53, mayo-junio 1995, pp. 20-26.
- , *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, 2ª ed., Barcelona 1996.
- , «Espacios impenetrables. Nota sobre el montaje de la exposición *Marcel Duchamp*» (1984) en *Intervenciones*, Gustavo Gili, Barcelona 2006.
- Somol, R. E., «O – O», *Progressive Architecture*, “Eisenman Builds”, núm. 70, octubre 1989, p. 88.
- Soriano, Federico (ed.), «Diagramas@», *Fisuras (de la cultura contemporánea)*, núm.12½, julio 2002.
- , «Sin gesto» en *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona 2004.
- Souriau, Étienne (dir.), *Diccionario Akal de Estética*, trad: Ismael Adé, Xavier Pita Meilán, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samoriego, Akal, Madrid 1998.

- Steiner, George, «El abandono de la palabra» (1961) en *El lenguaje y el silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (1976), trad: Ultorio Miguel, Serie: Lingüística, Gedisa, 2ª ed., Barcelona 2000, pp. 28-54.
- , *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (2005), trad: María Condor, Siruela, Madrid 2008.
- Stoichita, Victor I., *Breve historia de la sombra* (1997), trad: Anna María Coderch, Siruela, 2ª ed., Madrid 2000.
- Svenbro, Jesper, *Φρασίλεια, Ανθρωπολογία της ανάγνωσης στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Στέφανος Οικονόμου, Πατάκη, Αθήνα 2002 (título del original: *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, 1988).
- Szambien, Werner, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y Terminología de la Arquitectura en la Época Clásica. 1550-1800* (1986), trad: Juan A. Calatrava, Akal, Madrid 1993.
- Tafuri, Manfredo, «El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni» (1977) en *Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años 30*, Antonio Pizza (co.), trad: Daniel Aragón Strasser, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997, pp. 135-142.
- Taylor, Mark C., «Eisenman's Coup», *Progressive Architecture*, "Eisenman Builds", núm. 70, octubre 1989, p. 89.
- Tentori, Francesco, «Terragni y Bontempelli: arquitectura y literatura» en *Giuseppe Terragni. Obra completa*, Giorgio Ciucci (dir.), Electa, Madrid 1997, pp. 207-218.
- Terragni, Elisabetta, «The Unknown Danteum: the Emerging Activity of the Giuseppe Terragni Foundation», *Zodiac*, n. 6, marzo/agosto 1991, pp. 76-89.
- Terragni, Giuseppe, "Giuseppe Terragni", *A+U Architecture and Urbanism*, núm. Monográfico, septiembre 1976.
- , "Giuseppe Terragni 1904-1943", *Rassegna*, núm. 11, septiembre 1982.
- , «Informe sobre el Danteum» en *Terragni: arte y arquitectura en Italia durante los años 30*, Antonio Pizza (co.), trad: Daniel Aragón Strasser, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997, pp. 135-142.
- , *Giuseppe Terragni 1904-1943. Modelle einer rationalen Architektur* (CD-ROM Danteum 1938), Niggli, 1999.
- , «Manifiestos del "grupo 7"» (1926-1927) en *Manifiestos, memorias, borradores y polémica* (1982), trad: Pere Vegé, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia 2003, pp. 39-79.
- , «Proyecto para el Palazzo del Littorio en Roma» (1934) en *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, 2003, pp. 80-81.
- , «Proyecto para la Casa Littoria en Roma. Segundo proyecto» (1937) en *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, 2003, pp. 87-93.
- , «The Relazione sul Danteum» en *Terragni's Danteum*, Thomas L. Schumacher, Princeton Architectural Press, New York 2004, pp. 127-150.
- Thomas, Rosalind, *Γραπτός και προφορικός λόγος στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Δημήτρης Κυρτάτσας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001 (título del original: *Literacy and Orality in Ancient Greece*, 1992).
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo* (1977), trad: Francisco Rivera, Monte Avila Editores, Caracas 1991.
- Tomkins, Calvin, *Duchamp* (1996), trad: Martín Berdagué Mónica, Anagrama, Barcelona 1999.
- Tordera, Antonio, *Hacia una Semiótica Pragmática: el signo en Ch. S. Peirce*, Editor Fernando Torres, Valencia 1978.
- Toyo, Ito, «Arquitectura diagrama», *El croquis*, núm. 77 (I), 1996, pp. 18-24.
- Trías, Eugenio, «El templo» en *Pensar, construir, habitar: Aproximación a la arquitectura contemporánea*, Piedad Soláns, Piedad (ed.), Col·legi d' Arquitectes de Balears, Mallorca 2000, pp. 193-201.
- Tusón, Jesús, *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*, Octaedro, Barcelona 1997.

- Tzara, Tristan, «Manifiesto Dadá» (1918) en *Escritos de arte de vanguardia 1990/1945*, Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), Istmo, Madrid 1999, pp. 191-198.
- Uría, Leopoldo, «Más palabras sobre el dibujo. Hacia una teoría de la infidelidad gráfica», *Arquitectura*, “Dibujo y arquitectura”, núm. 313, 1^{er} trimestre de 1998, pp. 54-60.
- Van de Ven, Cornelis, *El espacio en Arquitectura* (1977), trad: Fernando Valero, Cátedra, Madrid 1981.
- Vattimo, Gianni, «Abitare viene prima di costruire», *Casabella*, núm.485, noviembre 1982, pp. 48-49.
- Vernant, Jean-Pierre, *Los orígenes del pensamiento griego* (1962), trad: Marina Ayerva y Carlos Gómez González, Paidós Studio, Barcelona 1992.
- , *Μύθος και θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μ.Ι. Γτόση, Σμίλη, Αθήνα 2000 (título del original: *Mythe et religion en Grèce ancienne*, 1990).
- Vidler, Anthony,
- , «Architectural Cryptograms: Style and Type in Romantic Historiography», *Perspecta*, “Paradigms of Architecture”, núm. 22, The Yale Architectural Press, 1986, pp. 136-141.
- , *Ledoux* (1987), trad: Juan Calatrava, Akal, Madrid 1994.
- , *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII* (1986), trad: Jorge Sainz, Alianza Forma, Madrid 1997.
- , «Después del fin de la línea», *Arquitectura*, “Deconstrucción”, núm. 270, 1998, pp. 92-104.
- , «Diagrams of Utopia», *Lotus*, núm.123, 2005, pp. 28-41.
- , «What is a Diagram anyway?» en *Feints*, Silvio Cassará (ed.), Skira, Modena 2006, pp. 19-27.
- Vitale, Daniele, «Monumentalidad, simbolismo, aulicidad en la arquitectura de Giuseppe Terragni», *DPA. Revista del Departament de Projectes d' Arquitectura de la UPC*, “Forma y memoria”, núm. 18, abril 2002, pp. 48-55.
- Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, trad. del latín: Agustín Blánquez, Iberia, Barcelona 2000.
- Voltaire, *Diccionario Filosófico* (1770-1772), trad: José Areán-Fernández y Luis Martínez Drake, Akal, Madrid 1976.
- Wahl, François, «La filosofía entre el antes y el después del estructuralismo» (1968) en *¿Qué es el estructuralismo?*, trad: Andrés Pirk, Losada, Buenos Aires 1971, pp. 317-472.
- Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura* (1996), trad: José Amícola, Paidós, Buenos Aires 1999.
- Whiteman, John, «Site unscene—Notes on architecture and the concept of fiction», *AAFiles*, núm. 12, verano 1986, pp. 76-84.
- Wick, Rainer K., *Γιοχάννες Ίττεν. Η εικαστική παιδαγωγική ως ολιστική παιδαγωγική*, μτφρ. Στέλλα Μπεκιάρη, Press Line, Αθήνα 2000 (título del original: *Johannes Itten. Kunstpädagogik als Erlebnispädagogik?*, 1997).
- Wiebenson, Dora, *Los tratados de arquitectura de Alberti a Ledoux* (1982), trad: Pilar Vazquez Alvarez, Blume, Madrid 1988.
- Wigley, Mark, «Arquitectura Deconstructivista», en *Arquitectura Deconstructivista*, Jonson, Philip (dir.), trad: Aquiles González y M^a Luisa Aguado, Gustavo Gili, Barcelona 1988, pp. 10-20.
- , «The production of Babel. The translation in Architecture», *Assemblage*, núm. 8, febrero 1989, pp. 7-22.
- , *The Architecture of Deconstruction, Derrida's Haunt*, MIT Press, Massachusetts 1993.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza* (1908), trad: Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1997.

- Wunenburger, Jean-Jacques, «Arquetipos espirituales en el imaginario de las miniaturas» en *Las casa del alma, maquetas arquitectónicas de la antigüedad*, Pedro Azara (dir.), CCCB, Barcelona 1997, pp. 21-24.
- Yarza, Florencio I. Sebastián (dir.), *Diccionario Griego-Español*, Ramón Sopena, Barcelona 1945.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria* (1966), trad: Ignacio Gómez de Liaño, Siruela, Madrid 2005.
- Yatsuka, Hajime, «“The Adventure in the Labyrinth” of the “Knight for Purity”», *Space Design*, núm. 258, marzo 1986, pp. 70-71.
- Zevi Bruno, *Giuseppe Terragni* (1980), trad: Mariuccia Galfetti, Gustavo Gili, Barcelona 1981.

